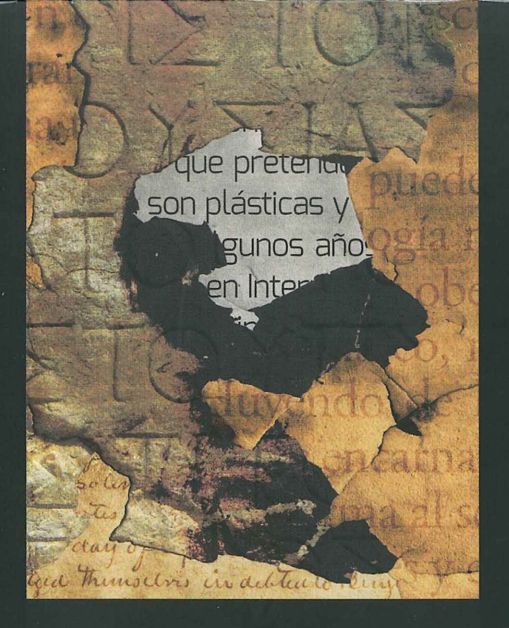
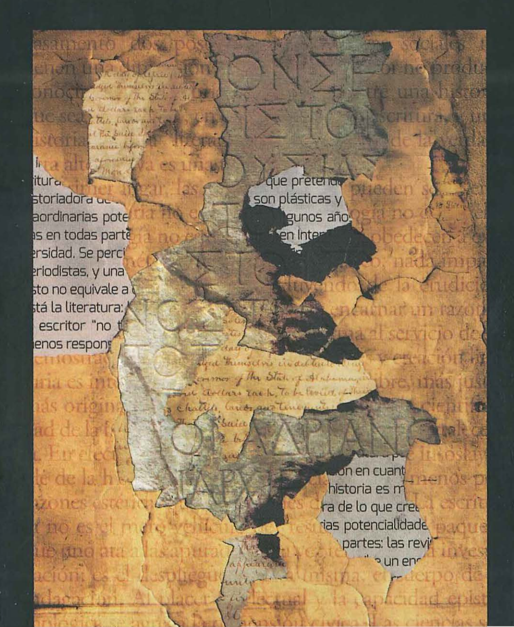


La historia es una literatura contemporánea

Manifiesto por las ciencias sociales

IVAN JABLONKA



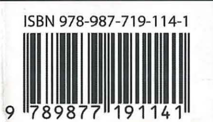


La historia no es ficción, la sociología no es novela, la antropología no es exotismo, y las tres obedecen a exigencias de método. Dentro de ese marco, nada impide que el investigador escriba. Conciliar ciencias sociales y creación literaria es intentar escribir de manera más libre, más justa, más original, más reflexiva, no para disminuir la cientificidad de la investigación sino, al contrario, para fortalecerla.

¿Cómo renovar la escritura de la historia y de las ciencias sociales? ¿Se puede definir una literatura de lo real, una escritura del mundo? Y aún más, ¿pueden concebirse textos que sean a la vez literatura y ciencias sociales? Ivan Jablonka considera que la historia es más literaria de lo que pretende y la literatura más historiadora de lo que cree: ambas son plásticas y abundantes en extraordinarias potencialidades.

Así, la escritura no es solo el mejor vehículo para presentar los "resultados" de una investigación histórica, sino el despliegue de esta, el cuerpo mismo de la indagación. Recíprocamente, la literatura produce un conocimiento de lo real. Cuadernos de viaje, memorias, autobiografías, correspondencias, testimonios, diarios íntimos, historias de vida, reportajes, todas estas formas literarias revelan un pensamiento historiador, sociológico y antropológico provisto de ciertas herramientas de inteligibilidad: una manera de comprender el presente y el pasado.

"El reto es experimentar colectivamente. Imaginemos una ciencia social que cautiva, una historia que conmueve porque demuestra y que demuestra porque se escribe, una indagación en la que se devela la vida de los hombres, una forma híbrida que podemos llamar texto-investigación o *creative history*: una literatura capaz de decir algo verdadero sobre el mundo."



Sección de Obras de Historia

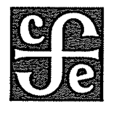
LA HISTORIA ES UNA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Traducción de
Horacio Pons

IVAN JABLONKA

LA HISTORIA ES UNA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Manifiesto por las ciencias sociales



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México - Argentina - Brasil - Colombia - Chile - Ecuador - España
Estados Unidos de América - Guatemala - Perú - Venezuela

Primera edición en francés, 2014
Primera edición en español, 2016

Jablonka, Ivan
La historia es una literatura contemporánea : manifiesto por las ciencias sociales / Ivan Jablonka. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2016.
348 p. ; 21 x 14 cm. - (Historia)

Traducción de: Horacio Pons.
ISBN 978-987-719-114-1

1. Historia. I. Pons, Horacio, trad. II. Título.
CDD 909.8

Armado de tapa: Juan Balaguer

Título original: *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*
ISBN de la edición original: 978-2-02-113719-4

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français.
Esta obra ha beneficiado del apoyo de los Programas de ayuda a la publicación del Institut français.

El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carretera Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-987-719-114-1

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que marca la ley 11723

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

MI LIBRO se benefició de los consejos y las observaciones de Sarah Al-Matary, Ludivine Bantigny, Christophe Charle, Quentin Deluermoz, Pauline Peretz y Claire Zalc.

Tengo una gran deuda con Séverine Nikel, cuyo interés y apoyo son de enorme significación para mí.

El historiador Maurice Olender, mi editor, es a la vez un consejero, un interlocutor y un amigo.

INTRODUCCIÓN

¿PODEMOS imaginar textos que sean a la vez historia y literatura? El desafío solo tiene sentido si da origen a nuevas formas. La historia y la literatura pueden ser, la una para la otra, algo más que un caballo de Troya.

Mi idea es la siguiente: la escritura de la historia no es una mera técnica (anuncio del plan, citas, notas a pie de página), sino una elección. El investigador se encuentra frente a una *posibilidad de escritura*. De manera recíproca, una *posibilidad de conocimiento* se ofrece al escritor: la literatura está dotada de una aptitud histórica, sociológica, antropológica.

Debido a que en el siglo XIX la historia y la sociología se separaron de las bellas letras, el debate suele tener como basamento dos postulados: las ciencias sociales no tienen una dimensión literaria, y un escritor no produce conocimientos. Habría que escoger entre una historia que sea "científica", en detrimento de la escritura, y una historia que sea "literaria", en detrimento de la verdad. Esta alternativa es una trampa.

En primer lugar, las ciencias sociales pueden ser literarias. La historia no es ficción, la sociología no es novela, la antropología no es exotismo, y las tres obedecen a exigencias de método. Dentro de ese marco, nada impide que el investigador escriba. Huyendo de la erudición que se vierte en un no-texto, puede encarnar un razonamiento en un texto, elaborar una forma al servicio de su demostración. Conciliar ciencias sociales y creación literaria es intentar escribir de manera más libre, más justa, más original, más reflexiva, no para relajar la cientificidad de la investigación sino, al contrario, para fortalecerla.

En efecto, si la escritura es un componente insoslayable de la historia y las ciencias sociales, lo es menos por razones estéticas que por razones de método. La escritura no es el mero vehículo de "resultados" ni el paquete que uno ata a las apuradas, una vez terminada la investigación: es el despliegue de esta, el cuerpo de la indagación. Al placer intelectual y la capacidad epistemológica, se agrega la dimensión cívica. Las ciencias sociales deben discutirse entre especialistas, pero es fundamental que también pueda leerlas, apreciarlas y criticarlas un público más amplio. Contribuir mediante la escritura al atractivo de las ciencias sociales puede ser una manera de conjurar el desamor que las afecta tanto en la universidad como en las librerías.

En segundo lugar, deseo mostrar en qué aspecto la literatura es apta para explicar lo real. Así como el investigador puede encarnar una demostración en un texto, el escritor puede desplegar un razonamiento histórico, sociológico, antropológico. La literatura no es necesariamente el reino de la ficción. Adapta y a veces anticipa los modos de investigación de las ciencias sociales. El escritor que quiere decir el mundo se erige, a su manera, en investigador.

Porque producen un conocimiento sobre lo real, porque son capaces no solo de representarlo (la vieja mímesis) sino también de explicarlo, las ciencias sociales ya están presentes en la literatura: cuadernos de viaje, memorias, autobiografías, correspondencias, testimonios, diarios íntimos, historias de vida, reportajes, todos esos textos en los que alguien señala, pone, consigna, examina, transmite, cuenta su infancia, evoca a los ausentes, rinde cuentas de una experiencia, traza el itinerario de un individuo, recorre un país en guerra o una región en crisis, investiga un hecho de la crónica menuda, un sistema mafioso, un medio profesional. Toda esa literatura revela un pensamiento historiador, sociológico y antropológico, provisto de ciertas herramientas de inteligibilidad: una manera de comprender el presente y el pasado.

Las siguientes son, pues, las preguntas que este libro procura responder:

– ¿Cómo renovar la escritura de la historia y de las ciencias sociales?

– ¿Se puede definir una literatura de lo real, una escritura del mundo?

Estas dos preguntas convergen en una tercera, más experimental: ¿pueden concebirse textos que sean a la vez literatura y ciencias sociales?

La reflexión sobre el modo de escribir la historia existe desde que esta existe. Hace dos siglos y medio, Voltaire señalaba que "se ha dicho tanto sobre esta materia, que aquí hay que decir muy poco".[1] Fueron menos las preguntas sobre lo que las ciencias sociales aportaban a la literatura y lo que esta provocaba en ellas. La razón hay que buscarla en la relativa juventud de esas ciencias. Desde comienzos del siglo XX, la historia y la sociología constituyen una "tercera cultura", entre las letras y las llamadas ciencias exactas. Las guerras mundiales y los crímenes masivos también repartieron las cartas de otro modo: historia, testimonio y literatura ya no tienen la misma significación desde 1945.

Este libro se ocupa de la literatura permeable al mundo, de la historia-ciencia social, de la investigación en cuanto es método y creación, *epistemología en una escritura.* La historia es más literaria de lo que pretende; la literatura, más historiadora de lo que cree. Una y otra son plásticas y abundantes en extraordinarias potencialidades. Desde hace algunos años florecen iniciativas en todas partes: las revistas, los libros, en Internet y dentro de la universidad. Se percibe un enorme apetito en los investigadores, escritores y periodistas y una enorme expectativa en los lectores.

[1] Voltaire, "Histoire", en Jean d'Alembert y Denis Diderot (comps.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* vol. 8, Neuchâtel, Samuel Faulce & Compagnie, 1765, pp. 220-225.

Esto no equivale a decir que todo está en todo. Están las ciencias sociales, está la literatura: hay una línea de demarcación. Si, como dice Philip Roth, el escritor "no tiene responsabilidad con nadie",[2] el investigador es al menos responsable de la exactitud de lo que afirma. Quiero simplemente llevar adelante una reflexión sobre los géneros, para ver si la línea de demarcación no puede convertirse en un frente precursor. Explorar una pista, no asestar una norma. "Podemos" en lugar de "es preciso". Querría sugerir una posibilidad, indicar un camino por el que, a veces, vayamos a caminar.

Escribir la historia

Hablar de "escritura de la historia" en sentido fuerte (la escritura como forma literaria, la historia como ciencia social) obliga a interesarse en las relaciones entre literatura e historia. Ahora bien, estos conceptos son tan polisémicos, tan fluctuantes, tan recientes en algunos aspectos, que al compararlos surgen infaliblemente malentendidos.

Primera equivocación: la literatura y la historia mantendrían una relación de identidad evidente. ¿No tenemos en la novela histórica la prueba de ello? De hecho, ese género literario adhiere a una concepción épico-memorial que se remonta a la Antigüedad: la historia, dice Cicerón, se ocupa de hechos "importantes y dignos de recordarse".[3] La Historia con mayúscula sería lo importante del pasado, un espectáculo en el cual los grandes hombres producen grandes acontecimientos, un fresco donde guerras, revoluciones, conspiraciones, matrimonios y epidemias trastruecan

[2] Philip Roth, citado en *Les Carnets de route de François Busnel*, France 5, 17 de noviembre de 2011.

[3] Marco Tulio Cicerón, *De oratore*, II, 15, 63 [trad. esp.: *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 2014].

los destinos individuales y colectivos. Algunos novelistas se apoderarían de esta "gran Historia" al resucitar a Cleopatra, los gladiadores, la matanza de San Bartolomé, Napoleón, las trincheras, la conquista espacial. Pero la historia es menos un contenido que un proceder, un esfuerzo por comprender, un pensamiento de la prueba. Si las *Memorias de ultratumba* y *Si esto es un hombre* son más históricas que las novelas de capa y espada, no es porque hablen de Napoleón o Auschwitz, sino porque producen un razonamiento histórico.

Con prescindencia del tema, podríamos identificar historia y literatura sobre la base de su vocación narrativa: las dos cuentan, armonizan acontecimientos, tejen una intriga, ponen en escena personajes. La historia se funda entonces en una vasta literatura novelesca, bajo la forma de una "novela verdadera".[4] Pero ¿es la historia, por fuerza, una saga llena de peripecias? ¿Y la literatura se resume en la novela? Si restringimos aún más el concepto de literatura y fingimos creer que esta consiste en giros agradables y frases equilibradas, la historia se transforma como por arte de magia: bastaría con tener una "bella pluma", escribir libros que se lean bien, para hacer literatura.

En los años 1970-1980, pensadores como Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Richard Brown, Jacques Rancière y Philippe Carrard establecieron la existencia de una "escritura de la historia" e incluso de una "poética de la historia" (o de la sociología). Pero el hecho de que un investigador cuente o cite no prejuzga respecto del esfuerzo de creación que él consiente. La literariedad de un texto no es lo mismo que su discursividad, donde intervienen la gestión del pasado, la organización de un material documental, el

[4] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, París, Seuil, 1971, p. 22 [trad. esp.: *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza, 1994].

aparato de la erudición. Es palmario que hay una escritura técnica de la historia, pero no todos los investigadores deciden escribir, ni mucho menos. De hecho, en esta materia, las ciencias sociales distan de haber vivido las mismas revoluciones que la novela en el siglo XX. Si acepta pasar del *discurso* al *texto,* el historiador se fija un nuevo horizonte: ya no la "escritura historiadora", sino la escritura a secas.

Reflexionar sobre la escritura de la historia supone, por lo tanto, eludir esos falsos encuentros que son la "Historia", la "novela verdadera" y el "bello estilo". No por apasionar, contar o armonizar la historia es literatura.

Segunda equivocación, simétrica de la primera: la historia sería una antiliteratura. Para acceder al estatus de ciencia, la historia cortó lazos con las bellas letras, y la sociología se construyó contra los novelistas que se pretendían sociólogos. Asociado al amateurismo, la pretensión, la falta de método, el esfuerzo literario parasita efectivamente el trabajo del investigador. Por otra parte, la idea de literatura connota hoy la ficción; ahora bien, la historia no es ficción. Si lo fuera, perdería su razón de ser, que es aferrarse a "esa antigualla, 'lo real', 'lo auténticamente sucedido'".[5] No produciría conocimiento sino una versión de los hechos más o menos convincente. En los años 1970-1980, el *linguistic turn* y el posmodernismo intentaron recusar el alcance cognitivo de la historia asimilándola a la literatura (entendida a la vez como ficción y como retórica).

Tan pronto como se quiere oponer literatura e historia, las cosas son bien tajantes. Por un lado, está la escritura como diversión y, por otro, el trabajo serio. Esta dicotomía explica la relación ambigua que muchos investigadores mantienen con la literatura. La utilizan en el marco de su trabajo, se deleitan con ella en privado, pero no la hacen:

[5] Pierre Vidal-Naquet, "Lettre", citado en Luce Giard (comp.), *Michel de Certeau,* París, Centre Georges-Pompidou, 1987, pp. 71-74.

eso sería rebajarse. La única "escritura" universalmente aceptada obedece a lo normativo: introducción, capítulos, notas a pie de página, con algunas figuras de estilo.

La investigación en ciencias sociales acierta al desconfiar de las bellas letras y la ficción, pero, al repetir en exceso que no tiene nada que ver con el trabajo literario, corre el riesgo de debilitarse: la novela, con su capacidad de problematización y figuración, ejerció una profunda influencia sobre la historia en el siglo XIX. En especial, si se condena la escritura con el argumento de que es cosa de "literatos", se reducen a la nada sectores enteros de la historiografía. En efecto, de Heródoto a Polibio, de Cicerón a Valla, de Bayle a Gibbon, de Michelet a Renan, todos los avances epistemológicos consistieron asimismo en innovaciones literarias. Por eso el desprecio de la escritura puede llegar a pagarse muy caro.

Reflexionar sobre la escritura de la historia implica pues rechazar los anatemas. El hecho de que la historia sea método, ciencia social, disciplina profesionalizada no significa que ya no tenga nada de literaria.

La escritura de la historia: ¿evidencia o peligro? ¿Toda historia será literatura? ¿Ninguna historia será literatura? La única manera de escapar a esta oscilación estéril es procurar que la aspiración literaria del investigador no sea una renuncia, una actividad recreativa luego del "verdadero" trabajo, un reposo del guerrero, sino un beneficio epistemológico; que signifique progreso reflexivo, intensificación de la honestidad, crecimiento del rigor, exposición del protocolo, discusión de las pruebas, invitación al debate crítico. Querer escribir las ciencias sociales no es, por lo tanto, rehabilitar la Historia, hundirse en la sociografía de café o hacer el elogio del estilo florido. Es volver a los fundamentos de la disciplina, conciliando un método y una escritura, llevando a la práctica *un método en una escritura.* No se trata de matar la historia a golpes de ficción y retórica, sino de volver a

templarla mediante una forma, una construcción narrativa, un trabajo sobre la lengua, en un texto-indagación que se case con su esfuerzo por la verdad. La creación literaria es el otro nombre de la cientificidad historiadora.

El investigador tiene todo el interés en escribir de manera más sensible, más libre, más justa. En este caso, la justeza, la libertad y la sensibilidad están asociadas a la capacidad cognitiva, como cuando se dice que una demostración matemática es "elegante". Una cronología o unos anales no producen conocimiento, y la idea de que los hechos hablan por sí mismos es una muestra de pensamiento mágico. Muy por el contrario, la historia produce conocimiento porque es literaria, porque se despliega en un texto, porque cuenta, expone, explica, contradice, prueba: porque es un *escribir-veraz*. La escritura, en consecuencia, no es la maldición del investigador, sino la forma que adopta la demostración. No entraña ninguna pérdida de verdad: es la condición misma de la verdad.

Toca a cada uno forjar su escritura-método. Renovar la escritura de las ciencias sociales no consiste pues en abolir toda regla, sino en darse libremente nuevas reglas.

La literatura de lo real

Los rinocerontes dibujados en las paredes de la gruta de Chauvet, hace unos 32 mil años, y los bosques o las iras mencionados en el ciclo de Gilgamesh, más de mil años antes de Homero, muestran que la mímesis es tan antigua como el arte. En el Renacimiento, la perspectiva y la expresividad perfeccionaron la representación del mundo. La novela, bajo sus distintos avatares —novela de caballería en el siglo XII, novela de aventuras o psicológica a partir del siglo XVII, novela social en el siglo XIX—, propone otra forma de realismo, capaz de evocar lo real, describir personas y

lugares, poner en escena acciones, penetrar en el alma humana. Como los pintores con el dibujo y el color, los escritores intentan que las palabras y las cosas se correspondan.

Nadie duda de que se trata de una construcción, por medio de ciertos efectos. Nadie supone que las palabras den un acceso directo a la "realidad", como si tuvieran a la vez el poder de designar y el de borrarse en el momento en que designan. Pero la ambición de conocimiento que anima toda ciencia se apoya en la certeza de que un texto puede estar en una relación de adecuación con lo real. Como recordaba Tarski en la década de 1930, una teoría es verdadera si y solo si corresponde a los hechos. En la filosofía del lenguaje, el "axioma de identificación" postula que el oyente está en condiciones de reconocer un objeto a partir de un enunciado.

Los historiadores, los sociólogos y los antropólogos tienen una conciencia muy aguda del desfase existente entre sus frases y la realidad, de la dificultad que se presenta para encontrar las palabras justas y de la incomunicabilidad de determinadas experiencias. Ninguno tiene la ingenuidad de querer restituir la realidad "objetiva" o los hechos "tal como son"; pero ninguno puede aceptar la idea de que su palabra esté desligada de las cosas. La investigación no es compatible con la idea de que estamos encerrados en la Biblioteca, zarandeados de una palabra a otra y una significación a otra, condenados a llorar (o a gozar) por nuestra ruptura con el mundo. Por defectuosa que sea, nuestra palabra es prensil: un texto puede, pese a todo, explicar lo que está fuera del texto. El lenguaje es a la vez nuestro problema y nuestra solución. Por eso conservamos el "coraje de escribir"[6] y contamos historias, recurrimos a imágenes, inventamos tropos, movilizamos símbolos.

[6] Clifford Geertz, *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, París, Métaillié, 1996, pp. 138 y 139 [trad. esp.: *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989].

¿Por qué no ha de tener repercusiones en la literatura la convicción de los científicos y los investigadores en ciencias sociales? Todo el problema radica en saber cómo penetra el mundo en un texto. ¿Por la vía del realismo? ¿De lo verosímil? Eso sería fácil de recusar. En la tradición platónica y hasta Barthes, la literatura es una copia de una copia, un *trompe-l'œil*. Los románticos alemanes conciben la Novela como un universo por sí solo, un solipsismo regido por sus propias leyes, que pone en escena su literariedad o la imaginación del escritor. Tras la Segunda Guerra Mundial, en momentos en que el Nouveau Roman anunciaba el fin del realismo tradicional, escritores como Primo Levi, Varlam Shalámov, Georges Perec o Annie Ernaux propusieron otra solución para aprehender lo real: descifrar nuestra vida. Comprender lo sucedido. Hacer de la escritura un "medio de conocimiento, [un] medio de toma de posesión del mundo".[7] Esa necesidad dio lugar a una literatura profundamente historiadora y sociológica, alimentada por la voluntad de comprender: una manera de rebasar la mímesis por arriba.

Llegamos a la reformulación de la cuestión de las relaciones entre la literatura y lo real: no abordar el tema, tan trillado, de la representación o la verosimilitud, sino determinar cómo se puede *decir algo verdadero en y por un texto*. Para teorizar una literatura de lo real hay que partir, no del realismo, sino de las ciencias sociales en cuanto conducen una investigación. Un texto alcanza su adecuación con el mundo a través del razonamiento. Hay compatibilidad entre la literatura y las ciencias porque el razonamiento ya está instalado en el corazón de lo literario. Eso es lo que muestran, por ejemplo, las historias de vida, las memorias y los grandes reportajes.

[7] Georges Perec, "Pour une littérature réaliste", en *L. G. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, col. La Librairie du xx Siècle, 1992, pp. 47-66.

Esta inversión de perspectiva permite decir adiós al tópico de la literatura "apartada del mundo" y el de las ciencias sociales áridas de espíritu, incapaces de inventar y carentes de toda ambición estética. Permite también abordar con mayor serenidad la cuestión de la ficción. Puesto que las propias ciencias sociales recurren a ciertas ficciones, controladas y apuntaladas, que son elementos indispensables de la demostración. Inspirada por la letra y el espíritu de esas ciencias, la literatura de lo real ya no está, por lo tanto, obligada a definirse como una no-ficción. No solo informa hechos; los explica por medio de herramientas de inteligibilidad. El conocimiento que produce trasciende el simple relato "fáctico". Su comprensión engloba y consuma la mímesis.

EL TEXTO-INVESTIGACIÓN

Este libro propone otro modo de escribir las ciencias sociales y concebir la literatura de lo real, pero en sí mismo no adhiere a una forma particularmente nueva. ¿Por qué esta contradicción? Porque es el heredero y el doble de otro libro, *Historia de los abuelos que no tuve,* que describe la trayectoria de una pareja de judíos polacos comunistas, Matès e Idesa Jablonka, desde su *shtetl* hasta Auschwitz. Ese ensayo de biografía familiar fue la inspiración directa de la presente obra, y esta es su basamento teórico.

A mediados de la primera década de este siglo, defendí mi tesis de doctorado (dedicada a los niños de la Asistencia Pública) y publiqué, al mismo tiempo, una novela, *Âme sœur* [Alma hermana] (que cuenta las derivas de un joven entre Picardía y Marruecos); la tesis, en la Sorbona, y la novela, con seudónimo. Esa doble tentativa de historia y literatura "puras" era un poco artificial, aun cuando las dos obras cuentan la historia de niños en duelo, abandonados y engañados.

Al juzgar impensable la posibilidad de conciliar ciencias sociales y creación literaria y, más aún, pretenderlo públicamente, yo vivía en una especie de sufrimiento: "Si llego a ser historiador, la escritura deberá reducirse a un pasatiempo; si llego a ser escritor, la historia ya no será más que una actividad que me dé de comer". Tuvieron que pasar varios años, varios intentos y varios encuentros para que me decidiera a adoptar una forma pirata, esa *Historia de los abuelos que no tuve,* cuya naturaleza historiadora y literaria es imposible de decidir. Llegaba por fin a lo que quería hacer.

Un texto-investigación y, hoy, su explicitación metodológica. No hay uno sin otro. Pero ese modo de uso tiene también algo de un manifiesto. Diré "yo" porque en él expongo mi convicción y mi práctica; diré asimismo "nosotros" porque somos una comunidad —acaso una generación— de investigadores, escritores, periodistas, editores unidos por una reflexión sobre las ciencias sociales, las formas de la investigación, la escritura del mundo, la necesidad de reinventarse. Está claro que nuestra reflexión no surge de la nada. Tiene sus raíces en las experiencias de nuestros mayores, los éxitos de nuestros predecesores, que, cada uno a su manera, escribieron la historia o dijeron lo real.

Se trata pues de explorar las potencialidades de las ciencias sociales y de la literatura cuando aceptan juntarse. Un objetivo de ese tipo recusa toda norma y, *a fortiori,* toda receta: solo haría falta mezclar los ingredientes, donde la historia aportaría los "hechos" o los "conceptos" y la literatura se encargaría de la "escritura" o de la "sensibilidad". Pero esta parodia de fecundación exalta aún más las identidades habituales. A la literatura se asociarían la vida, el individuo, la psicología, lo íntimo, la complejidad de los sentimientos; a las ciencias sociales, los temas graves y colectivos, los grandes acontecimientos, la sociedad, las instituciones. Rechacemos la idea de que la literatura solo la escriben los "escritores" y solo la estudian los "literatos", mientras que la historia

es asunto exclusivo de los "historiadores". No estamos obligados a creer en las riñas de las viejas parejas: ciencia contra relato, razón contra imaginación, seriedad contra placer, fondo contra forma, colectivo contra individuo.

Las fronteras son necesarias. La historia no es (y no será jamás) ficción, fábula, delirio, falsificación. En este aspecto, la distinción que Aristóteles traza entre poesía e historia, en el capítulo 9 de la *Poética,* es fundacional. Pero la división entre lo que podría pasar y lo que efectivamente pasó no condena al investigador a ser un huérfano de la *póiesis.* Su inventiva archivística, metodológica, conceptual, narrativa y léxica constituye un acto creador en sentido fuerte. Ese investigador hace obra al conjugar una producción de conocimientos, una poética del saber y una estética. El problema, en consecuencia, no es "saber si el historiador debe o no hacer literatura, sino cuál hace".[8] Se puede decir lo mismo del escritor con las ciencias sociales: el problema no es saber si habla de lo real, sino si se da los medios de comprenderlo.

Lo importante es dejar de avergonzarse. El reto es experimentar colectivamente. Imaginemos una ciencia social que cautiva, una historia que conmueve porque demuestra y que demuestra porque se escribe, una indagación en la que se devela la vida de los hombres, una forma híbrida que podemos llamar texto-investigación o *creative history:* una literatura capaz de decir algo verdadero sobre el mundo.

[8] Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir,* París, Seuil, col. La Librairie du xx Siècle, 1992, p. 203 [trad. esp.: *Los nombres de la historia. Una poética del saber,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1996].

Primera parte

LA GRAN SEPARACIÓN

I. HISTORIADORES, ORADORES Y ESCRITORES

PREGUNTEMOS a cualquiera, y dirá que la historia no es la literatura. ¿Desde cuándo se piensa así? Sería anacrónico querer estudiar la divergencia entre historia y literatura antes del siglo XIX, porque esos conceptos no existían o, al menos, admitían un sentido muy diferente del que les damos en nuestros días. Pero sería erróneo concluir de ello que su divorcio data únicamente del romanticismo o de la revolución metódica, como si, apenas nacidas, "historia" y "literatura" se hubieran independizado una de otra.

Para evitar los contrasentidos, es necesario hacer la genealogía de esos dos conceptos —como géneros e instituciones— dentro de una economía de las producciones intelectuales, sin dejar de prestar atención a sus relaciones, incluso antes de que su sentido se fijara en el vocabulario. La historia mantuvo, desde sus inicios, una relación de intimidad con la literatura (entendida como poesía, retórica o bellas letras), antes de apartarse de ella en el siglo XIX para nacer como ciencia. Pero desde la Antigüedad los debates llevaron a distinguir la historia y sus orillas "literarias": la separación entre historia y literatura comenzó hace veinticinco siglos.

LA HISTORIA-TRAGEDIA

Heródoto tiene una posteridad paradójica. El historiador de las Guerras Médicas, de Salamina, de Maratón, de los persas, de los egipcios, de los escitas, de los babilonios es a la vez celebrado como "el padre de la historia" y burlado

por su ingenuidad. Escrita en el siglo v a. C., la *Historia* busca racionalmente las causas de los acontecimientos (muy en particular las de la guerra entre griegos y bárbaros), pero también es una muestra de la función arcaica de la memoria: "Heródoto de Halicarnaso presenta aquí los resultados de su investigación para que el tiempo no borre los trabajos de los hombres y que las grandes hazañas realizadas sea por los griegos, sea por los bárbaros, no caigan en el olvido". Este célebre introito nos hace penetrar en un mundo donde los dioses, poseedores de la verdad, la hacen relucir en los sueños y los oráculos; un mundo donde la Pitia conoce el futuro de los hombres y hasta la cantidad de granos de arena en la ribera. Como Homero en la *Ilíada* y Hesíodo en la *Teogonía,* Heródoto celebra al mismo tiempo el poder de los dioses y de las grandes acciones humanas, cuya memoria transmite a las generaciones futuras (una tradición tardía, además, dará a los libros de la *Historia* el nombre de las nueve musas, hijas de Mnemosine). ¿Primer moderno o último aedo?

Para sus detractores, el lado "poeta" de Heródoto proviene también de las fábulas que recita y los *mythoi* que divulga. Aristóteles, Diodoro y Estrabón consideran la *Historia* como un tejido de embustes. Plutarco dedica un panfleto a la "malignidad" de Heródoto. ¿Cuáles son las motivaciones de este "logógrafo", "filomito", *homo fabulator*? Divertir. Heródoto habría sacrificado la verdad al placer de su auditorio. Su meta no es la veracidad de lo dicho, sino el encanto del estilo y lo maravilloso del relato, de manera que es aún "más fácil dar crédito a las ficciones de Hesíodo y Homero".[1]

Al exponer su método al comienzo de la *Historia de la guerra del Peloponeso* (verso 430), Tucídides lleva la contra-

[1] Estrabón, *Géographie de Strabon,* vol. 2, París, Hachette, 1867, XI, 6, 3 [trad. esp.: *Geografía,* vol. 4: *Libros VIII-X,* Madrid, Gredos, 2001].

ria a Homero y Heródoto. En el primero solo se debe confiar con parsimonia, porque lo adornó y embelleció todo "como poeta que era". El segundo brilló en los Juegos Olímpicos con "fragmentos pomposos", para satisfacción de un instante. A un tiempo, Tucídides manifiesta su ambición epistemológica y deja los aplausos en manos de los charlatanes: "La ausencia de portentos en mi relato tal vez haga que sea menos agradable de escuchar".[2] No es con bellas palabras que se obtiene algo que "dure para siempre": la verdad exige una historiografía de la austeridad.

Tres siglos después, otro historiador, Polibio, toma distancia de otros historiadores-poetas: los trágicos. Les reprocha sus errores, su falta de rigor y, sobre todo, su afición al *pathos*. Al relatar la toma de Mantinea, un Filarco multiplica las "escenas de horror": vencidos reducidos a la esclavitud, mujeres que, sumidas en la desesperación, se abrazan desgreñadas y con los pechos desnudos.[3] Filarco se equivoca al entregarse a una historia-emoción en la cual no aparece ningún elemento explicativo: causas de los acontecimientos, motivos de las acciones, intenciones de los hombres. Al criticar las escenas crueles o perturbadoras de aquel, Polibio responde a Aristóteles, que postulaba la superioridad de la poesía sobre la historia. Para afirmar la utilidad de esta contra los poetas, Polibio opone la inteligibilidad al agrado: "No busco tanto complacer a mis lectores como prestar un servicio a las mentes reflexivas".[4] Para los poetas, lo trágico,

[2] Tucídides, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, París, Garnier-Flammarion, 1966, I, 10 y 22 [trad. esp.: *Historia de la guerra del Peloponeso*, 4 vols., Madrid, Gredos, 2000]. Véase François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, París, EHESS, 2005, cap. 5 [trad. esp.: *Evidencia de la historia. Lo que ven los historiadores*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2011].

[3] Polibio, *Histoire*, París, Gallimard, col. Quarto, 2003, II, 56 [trad. esp.: *Historias*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1981-1983].

[4] *Ibid.*, IX, 1 y 2.

el espectáculo, lo singular; para los historiadores, esa roca que es la verdad.

Los "mitos" de Heródoto y las "tragedias" de Filarco tienden hacia la poesía. Épica o trágica, esta combina los *mythoi* para suscitar el efecto más grande en el espectador. ¿Cuál es el valor de esa clase de historia? Aristóteles ya ha dado una respuesta: es inferior a la poesía. Pero la historia teatralizada también es una mala historia. Se preocupa menos por lo verdadero que por lo sensacional, prefiere horrorizar o cautivar en vez de instruir. Historiador según los poetas y poeta según los historiadores, el "trágico" (o el "mitólogo") se condena a la vez a una subpoesía y a una subhistoria.

La leyenda negra de Heródoto y la querella de los trágicos sacan a la luz un ideal adosado a su contrario: la historia-verdad, sin diversión, y la historia-poesía, teatralizada y llena de seducciones mentirosas. De ese modo, Tucídides y Polibio hacen coincidir una epistemología y una estética: la historia no puede ni cautivar ni emocionar. Solo aspira a la austera verdad.

Por lo demás, esto no impide a ambos historiadores exponer "tragedias". Tucídides no nos ahorra el espectáculo de las víctimas emparedadas vivas en Córcira, ni el de los atenienses que sacian la sed en un río teñido de su propia sangre. Los efectos de presencia de Polibio son intrínsecamente trágicos porque, al hacer aparecer las cosas "como si estuviésemos allí", producen *pathos*. En cuanto a Tito Livio, no teme impresionar a su lector con el relato de la muerte de Lucrecia o Virginia o la imagen de Roma a merced de los galos: "El llanto de las mujeres y los niños, el rugir de las llamas y el estruendo de las casas que se derrumbaban"[5] cubrían los gritos de los enemigos.

[5] Tito Livio, *Histoire romaine. Livres I à V*, París, Flammarion, col. GF, 1995, p. 552 [trad. esp.: *Historia de Roma desde su fundación*, 8 vols., Ma-

Como escribe Cicerón en su carta a Luceyo, lo trágico suscita una emoción ambigua y deliciosa (catártica, dice Aristóteles). Transformada en *fabula* llena de peligros y peripecias, la historia de su consulado llevará al lector a pasar por todos los estados de ánimo: admiración, expectativa, alegría, tristeza, esperanza, temor. Hay, sin duda, una diferencia entre el efecto gratuito y el episodio edificante, pero lo importante aquí es la regla que los historiadores se fijan para transgredirla al punto: nada de puesta en escena, nada de emoción, nada de espectáculo. Esta concepción, que anuncia la historia-ciencia, acarrea consigo una desconfianza hacia el lenguaje, la palabra autotélica, iridiscente; tan imbuida de su poder que llega a sustituir al mundo.

La historia-elocuencia

Los primeros cronistas dan pruebas de una economía de medios que alcanza el grado cero del relato: genealogías bíblicas, listas de los hechos memorables acaecidos en Egipto año tras año, nombres de reyes grabados en las estelas de la acrópolis de Susa, listas de los vencedores en los Juegos Olímpicos, recuerdos públicos consignados por el gran pontífice en Roma, efemérides. Los analistas romanos, de Catón y Fabio Píctor a Sisena, no hacen mucho más. En el diálogo *Sobre el orador* y en el tratado *Sobre las leyes* (escritos en 55 y 52 a. C., respectivamente), Cicerón lamenta la pobreza de esa "historia" radicalmente limitada a los acontecimientos, que se conforma con consignar nombres, lugares y acciones. Al contrario de Grecia, Roma todavía no tiene historiadores. Puesto que el historiador, para Cicerón,

drid, Gredos, 1990]. Sobre estos debates, véase Adriana Zangara, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique (IIe siècle avant J.-C.-IIe siècle après J.-C.)*, París, EHESS y J. Vrin, 2007, pp. 56 y ss.

sabe adornar su relato: *exornator* y no mero *narrator,* se distingue por las cualidades de su escritura, la riqueza de su estilo, su capacidad de cambiar de registro. Por eso la historia es una tarea magnífica para el orador.[6]

Esta historia-elocuencia es puesta en valor de lo real, engaste de una bella acción en una bella lengua. Precisamente ese aspecto signa la inferioridad del historiador. Puro contador, no argumenta, no prueba nada, no refuta a nadie; exhibe simplemente su talento al informar "lo sucedido". La *historia ornata* no participa de ningún esfuerzo de persuasión, contrariamente a la retórica noble, la del foro y el pretorio. La máxima conforme a la cual la historia es un "arte oratorio por excelencia" *(opus oratorium maxime)* no debe hacernos olvidar que, para el propio Cicerón, el historiador es inferior a los oradores, los políticos y los abogados, brillantes representantes de los géneros deliberativo y judicial. Aquel maneja una elocuencia de gala; estos, una elocuencia de combate. La retórica historiadora, puramente decorativa, no tiene nada de la retórica agonística, que actúa en la ciudad. Tras el suicidio de Lucrecia, Bruto excita la ira del pueblo con violentas palabras "que los oradores encuentran movidos por la indignación, pero que a los historiadores les resulta difícil transmitir".[7]

La historia puede ponerse al servicio de la retórica noble al proporcionarle ejemplos, precedentes, anécdotas que permiten hacer reflexionar a los jueces o infundir respeto en la multitud. Para Cicerón y Quintiliano, es útil que el orador

[6] Véanse Jacques Gaillard, "La notion cicéronienne d'*historia ornata*", en Raymond Chevallier (comp.), *Colloque histoire et historiographie. Clio (8-9 décembre 1978, Paris E.N.S.),* París, Les Belles Lettres, 1980, pp. 37-45, y Eugen Cizek, "La poétique cicéronienne de l'histoire", en *Bulletin de l'Association Guillaume Budé,* vol. 1, núm. 1, 1988, pp. 16-25.

[7] Tito Livio, *Histoire romaine. Livres I à V, op. cit.*, p. 152. Véanse François Hartog, *Évidence de l'histoire, op. cit.*, cap. 2, y Adriana Zangara, *Voir l'histoire, op. cit.*, pp. 91 y ss.

conozca la cronología de los acontecimientos, la historia de Roma y de los grandes reyes. La historia "maestra de vida" de Polibio, Tito Livio, Suetonio o Plutarco rebosa de ejemplos por imitar y lecciones que deben dar sus frutos. Es provechosa para el orador, el político, el abogado, el joven que se lanza a la vida pública. También es el refugio agridulce de quienes se han retirado de la ciudad, como Salustio cuando, tras la muerte de César, medita sobre las virtudes de Escipión, la loca ambición de Yugurta y la decadencia de las costumbres. Útil para las luchas en el foro, la historia es también un sucedáneo de las luchas forenses.

El ciceronismo, ese arte del bien decir, esa "retórica" en el sentido moderno (en oposición a la retórica judicial y política, teorizada por Aristóteles y el propio Cicerón), ilustra a la vez el brillo y la debilidad de la historia: brillante por ser bella, pero débil por ser eso y nada más. Subordinada a la verdadera retórica, sin exponer otra "verdad" que las lecciones de moral, aporta placer bajo la forma del lenguaje, no del saber o el combate. Rebajada a la condición de subretórica y subpolítica, sirve de escapatoria a las ambiciones frustradas de quien la cuenta. La historia, dice Quintiliano, apunta únicamente a "recordar los hechos a la posteridad y conquistar fama para el escritor".[8] Tan pronto como concibe su discurso como un repertorio de bellas acciones servido por un plan bien dispuesto *(dispositio)* y la mejor expresión *(elocutio)*, el historiador se convierte en estilista. Se desliza casi imperceptiblemente hacia la sofística, en la que lo importante no es la verdad sino la eficacia, si no la belleza.

La Antigüedad asocia a los historiadores cualidades o defectos de estilo. En ese ámbito, Cicerón se erige como el apóstol de un estilo "fluido y amplio", suave, regular, rico,

[8] Quintiliano, *De institutione oratoria,* x, 1, 31 [trad. esp.: *Instituciones oratorias,* Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1887].

abundante en gracias. La lectura de Heródoto hace "cobrar color" a su discurso, como ocurre cuando uno se broncea durante un paseo bajo el sol. Tucídides, al contrario, con su sequedad y sus pensamientos oscuros, no es de utilidad alguna para el orador.[9] Es Salustio, adversario del Cicerón político e historiógrafo, quien prolonga la tradición tucidídea nutrida de estilo ático: pureza de la lengua, concisión, gravedad, ausencia de ornamentos. Esta escritura de la sobriedad, que en la misma época encontramos en César, participa de una historia-inteligencia que procura ante todo comprender, en contra de una historia-pasión destinada a inflamar al auditorio.[10] ¿Rigor de estilo, rigor de razonamiento?

La oposición entre *historia nuda* e *historia ornata* vuelve a constatarse en la historiografía cristiana. A comienzos del siglo IV, Eusebio de Cesarea distingue los anales y crónicas, de expresión breve, y las historias y gestas, más elocuentes. En los siglos XI y XII, los historiadores dicen querer escribir en un estilo simple, accesible, a imagen del "sermón humilde" que san Agustín recomienda a los sacerdotes. A despecho de sus promesas, ofrecen a los poderosos discursos en bella prosa latina o rimada, como la *Kunstprosa* de retórica florida.[11] En 1369, Froissart abandona el verso en beneficio de la prosa, pero sus *Crónicas* le dan la posibilidad de "relatar en forma de crónica e historia cuan larga es la materia".

La historia-elocuencia, segunda forma "literaria" de la historia antigua luego de la historia-tragedia, es a la vez so-

[9] Marco Tulio Cicerón, *De oratore*, II, 13 y 14 [trad. esp.: *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 2014], y *Orator*, IX, 30-32 [trad. esp.: *El orador*, Madrid, Alianza, 2013].

[10] Michel Reddé, "Rhétorique et histoire chez Thucydide et Salluste", en Raymond Chevallier (comp.), *Colloque histoire et historiographie*, *op. cit.*, pp. 11-17.

[11] Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, París, Aubier-Montaigne, 1981, pp. 215 y ss.

licitada y criticada. ¿Por qué el sabio ha de tener la necesidad de escribir bien? Uno suscita interés porque dice algo verdadero, no porque hace frases bellas; la aliteración y el hipérbaton carecen de toda utilidad para quien quiere transmitir lo sucedido. ¿Habría que narrar entonces *a minima,* por temor a que las figuras de estilo corrompan los hechos? Con la "verdad desnuda" se correría el riesgo de caer en el vano catálogo del escritor de anales. Ya sea partidario de la concisión ática o émulo del Cicerón *exornator rerum,* el historiador se enfrenta a un dilema. Si dice "demasiado", su discurso ya no es adecuado a lo real y traiciona la verdad. Si dice "demasiado poco", ya no queda sino una enumeración de hechos y hasta una lista de nombres. Entonces, ¿cómo cautivar al lector sin acicalar el relato? ¿Cómo evitar sacrificar la verdad a la belleza? Si la cuestión de la escritura ocupa tanto a los historiadores de la Antigüedad y la Edad Media, es porque tiene un alcance epistemológico.

La historia-panegírico

En la retórica de gala, Cicerón incluye la historia, los elogios, los discursos a la manera del "Panegírico" de Isócrates y todo lo que los griegos designaban con el nombre de epidíctica, "conferencia" consistente en alabar o censurar. Los primeros en asociar historia y arte oratorio son, en efecto, Isócrates y sus discípulos, en el siglo IV a. C. Son ellos quienes inventan el "panegírico", elogio de un pueblo (los griegos en el "Panegírico") o un hombre (Filipo de Macedonia en Teopompo).

En el elogio, el historiador recupera la función arcaica del poeta dispensador de memoria; y la "verdad" que presenta, *aletheia,* es en efecto la negación del olvido, *lethe.* Perpetúa así la gloria de los reyes al mismo tiempo que la

adjudica a ellos. Semejante privilegio amplía de manera desmesurada su papel y lo torna indispensable para quienes aspiran a la inmortalidad. Cicerón confiesa a Luceyo sus "increíbles ganas" de que lo cubran de elogios por su consulado. El poeta Arquías también podrá ayudarlo a diseminar "en la memoria de las épocas algo parecido a una semilla de gloria e inmortalidad".[12] En la época imperial, como lamenta Tácito en el *Diálogo de los oradores*, la ideología oficial sofoca el genio oratorio. Instrumentaliza la historia: al cantar la Roma eterna, Tito Livio sirve al poder de Augusto, y Plinio el Joven celebra al emperador en un *Panegírico de Trajano*.

Como la tragedia y la elocuencia, el elogio hace surgir la sospecha: ¿merecía la acción pasar a la posteridad? ¿El historiador no es un proveedor demasiado abundante de los poderosos: Heródoto con Temístocles, Plutarco con los legisladores y los conquistadores? Al contrario, varios historiógrafos hacen de la imparcialidad uno de los elementos claves de su ética. No denuncian tanto el elogio en sí mismo (propio de la epidíctica) como el elogio complaciente, inmerecido, injustificado, ilegítimo, que hace del historiador un propagandista. Este no es menos culpable cuando oscurece el trazo para erigirse en acusador. Polibio fustiga la parcialidad de los historiadores con respecto a Filipo de Macedonia, por devoción o temor: "No hay que vilipendiar sin motivo a los monarcas ni ponerlos por las nubes".[13] En "Cómo hay que escribir la historia", escrito en griego hacia 165 d. C., Luciano de Samosata estima que hay una "muralla" entre la historia y el panegírico. Libre en sus posiciones,

[12] Marco Tulio Cicerón, *Ad familiares*, v, 12 [trad. esp.: *Cartas*, 4 vols., Madrid, Gredos, 2009], y *Pro Archia*, xi [trad. esp.: *Discursos*, 6 vols., Madrid, Gredos, 2006]. Véase Laurent Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 2000, pp. 236 y 237.

[13] Polibio, *Historias*, viii, 8 y 9.

incorruptible, el historiador no debe tener ningún amigo, ningún rey, ninguna patria al margen de la verdad. Si un adulador pretende que Alejandro puede matar a varios elefantes con un solo tiro de jabalina, hay que arrojar su libro al río.[14]

Bajo sus diversas formas, la poesía (épica o trágica), la elocuencia y la epidíctica corresponden a nuestra "literatura": el mismo cuidado por la forma, el mismo objetivo estético, el mismo principio de placer, el mismo valor reconocido al talento.[15] Ahora bien, desde la Antigüedad la historia, para definirse, se distanció de sus formas "literarias": la historia-tragedia, que impresiona por sus puestas en escena y sus efectos dramáticos; la historia-elocuencia, que se preocupa por el estilo y la moral, y la historia-panegírico, en la que fermentan las pasiones del historiador. Estas formas están ligadas entre sí y a veces se confunden. Isócrates y sus discípulos practican al mismo tiempo arte oratorio, historia y panegírico. Luciano considera un "grave error" mezclar historia, poesía, mito, elogio, hipérboles y adulaciones.

Sin embargo, si es útil distinguir esas tres formas "literarias", es porque cada una de ellas sirve de contraste, y lo hace desde Tucídides y Polibio. Un historiador a quien se sorprendiera en trance de novelar, adornar, embellecer, declamar, promocionarse, adular, idealizar, caricaturizar o condenar ya no tendría gran cosa de historiador. Contra

[14] Luciano de Samosata, *Comment écrire l'histoire,* París, Les Belles Lettres, 2010, § 7, pp. 12 y 38-41 [trad. esp.: "Cómo hay que escribir la historia", en *Obras,* vol. 4, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 210-243].

[15] Véase Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", en *Communications,* vol. 1, núm. 16, 1970, pp. 172-223 [trad. esp.: *La antigua retórica. Ayudamemoria,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974]. Sobre la *epideixis* como "representación literaria", véase Adriana Zangara, *Voir l'histoire, op. cit.,* pp. 135 y ss.

esas desviaciones hay tres remedios: la historia sin emoción, la historia sin artificios y la historia sin tendencias. En el siglo XIX, las tres convergerán en la historia-ciencia.

"Exagerar" con la tragedia, "oírse hablar" con la elocuencia, "tomar partido" con el panegírico: estas formas literarias son una amenaza para la historia. Pero —aspecto capital— no son exteriores a ella; no es posible eliminarlas como si fueran un cuerpo extraño. Permanecen en el texto histórico en condición de remanencias, porque es preciso interesar al lector, porque no es posible conformarse con desgranar hechos, porque uno siempre establece un lazo con su objeto de estudio. El problema surge cuando el relato se convierte en *pathos;* la escritura, en grandilocuencia; el interés, en parcialidad. Demasiada literatura, y la historia muere; no la suficiente, y ya no queda nada. Mientras la historia sea un relato concebido por un individuo, y no un listado de fechas tomadas al azar, será literaria. Por eso es tan fácil pescar en la trampa de su propia "literatura" a los historiadores que se creen los más liberados de ella. Uno es siempre el poeta de otro.

Denunciadas desde la Antigüedad, esas formas "literarias" no son, pues, patologías del yo historiador, sino un riesgo que correr, una cresta que trepar. La literatura, necesaria y peligrosa, vive en el corazón de la historia.

Contra la historia cortesana

En la Época Clásica, la historia sigue siendo un no-género. Herencia del enciclopedismo humanista, las "Letras" designan el conjunto de los saberes: historia, filosofía, gramática, derecho, moral, teología, geometría, física, astronomía. La "República de las Letras" es una comunidad abstracta en cuyo seno intercambian correspondencia los sabios de toda Europa. En la segunda mitad del siglo XVII surge, dentro de

esas Letras universales, un subgrupo unificado por el arte del lenguaje y el agrado que este suscita: las "bellas letras". Su núcleo estable incluye, dentro de fronteras móviles, la gramática, la elocuencia, la historia y la poesía. "Hay que ser poeta para ser historiador", proclama Le Moyne al comienzo de *Arte de historia* (1670), y precisa que la historia debe escribirse "con espíritu". El Renacimiento también hacía ese paralelo: en 1482, Bartolommeo della Fonte, profesor de poesía y retórica en Florencia, inaugura su curso anual con un discurso sobre la historia.

Esa cohabitación dentro de las bellas letras reaviva los debates de la Antigüedad. ¿A qué verdad puede acceder una historia declamatoria, poética, reclutada, invadida por sus formas "literarias"? En el siglo XVI, el ciceronismo goza de un inmenso favor entre los hombres de Estado e Iglesia, los abogados del Parlamento y los moralistas, a quienes propone el modelo de una palabra eficaz, capaz de actuar en la ciudad. Pero algunos humanistas (por ejemplo, Jean Sleidan, historiador de la Reforma, traductor de Froissart y Commynes al latín) comienzan a polemizar contra el ciceronismo. Antiguos, como Cicerón o Tito Livio, o modernos, como los hagiógrafos de la *Leyenda dorada,* los poetas historiadores pusieron en riesgo la verdad con sus fábulas, sus alabanzas o sus censuras.[16] Una generación más adelante, el jurista y filósofo Jean Bodin teoriza la *historia nuda,* "sobria, simple, directa", heredera de los *Comentarios* de César que aureolan su estatus de testigo y su sequedad de estilo.

Bella e inflada, la palabra del historiador también es aduladora. Con el ascenso del absolutismo, se acusa a los historiógrafos oficiales de someter la historia a los intereses del rey. Algunos de ellos son verdaderos eruditos, como Scipion Dupleix o los padres jesuitas del siglo XVII; otros no

[16] Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et* res literaria *de la Renaissance au seuil de l'époque classique,* Ginebra, Droz, 1980, pp. 42 y ss.

vacilan en "pronunciar la verdad" contra las locuras de su maestro, a semejanza de Chastelain, historiógrafo de la corte de Borgoña en los años 1460. Sin embargo, en ese sistema de mecenazgo real la historia se convierte en la manera de "conservar el esplendor de las empresas del rey y el detalle de sus milagros", según la fórmula de Chapelain, consejero de Colbert. El título de historiógrafo es envidiado, pero se lo ataca en nombre de la integridad, porque la poesía a sueldo degrada la idea misma de historia. En relación con Racine y Boileau, nombrados historiógrafos de Luis XIV en 1677, Madame de Sévigné escribe a Bussy-Rabutin que el rey merecía tener "otros historiadores y no dos poetas". El propio Bussy-Rabutin responde que "esas gentes desacreditan las verdades cuando se les van de las manos".[17]

Como reacción a la instrumentalización de los historiógrafos, se desarrollan tres formas de historia: las memorias, los sermones y la erudición. Cuando el historiógrafo erige un monumento a los príncipes, el memorialista restablece los hechos porque ha sido testigo de ellos en el campo de batalla, en embajadas o en la corte. Al escribir sus memorias, Martin du Bellay (1569), Blaise de Montluc (1592), Michel de Castelnau (1621), Bassompierre (1665) y Retz (1677) ambicionan decir las cosas "tal como son" y muestran de paso cuánto han contribuido ellos mismos a las victorias del príncipe. A la historia le gustan las arengas, los elogios, los adornos, los ornamentos de estilo; las memorias practican una dicción sin rebuscamiento, una escritura simple, una "claridad tan desprovista de afeites como de mugre".[18]

[17] Citado en Raymond Picard, *La Carrière de Jean Racine*, París, Gallimard, 1961, pp. 318-320. La cita de Chapelain está en la p. 79.

[18] Pierre Le Moyne, citado en Béatrice Guion, "'Une narration continue de choses vraies, grandes, et publiques'. L'histoire selon le père Le Moyne",

Desde lo alto de su cátedra, Bossuet descubre otra "verdad" a los poderosos de la corte: su nada. La gloria no pertenece ni a los conquistadores ni a quienes les sirven, sino al Creador. Es él quien favorece o rebaja, comunica a los reyes su poder o se lo quita. Las inscripciones, las columnas, los catafalcos, la gloria de los Condé y la vanagloria de los Cicerón son las "vanas marcas de lo que ya no es".[19] El hombre de Iglesia no es tanto el cortesano del Rey Sol como el órgano de Dios.

Es Bayle, en su *Diccionario histórico y crítico* (1697), quien toma más claramente distancia respecto de la historia-elocuencia y la historia-panegírico. El estilo pomposo del rétor no conviene a la historia, que exige simplicidad y gravedad. La independencia frente a los soberanos está entre las "reglas del arte histórico". Capriata, jurisconsulto e historiador del siglo XVII, especialista en Italia y Venecia, se jacta de haber mantenido el equilibrio entre Francia y España. Dupleix, por muy apegado que esté a la casa de Margarita de Valois, tiene razón al revelar sus vicios: "Ministro público de la verdad", contribuye a "fijar la certeza de estos hechos". La libertad del historiador no tolera ni las dedicatorias a los poderosos ni sus recompensas. El historiador debe abandonar tanto el espíritu de partido como el de maledicencia. Cuando se le pregunta de dónde viene, responde: "No soy ni francés, ni alemán, ni inglés, ni español, etc. Soy habitante del mundo [...], al servicio de la verdad, mi única

---

en *Œuvres et Critiques*, vol. 2, núm. 35, 2010, pp. 91-102. Véase, más en general, Marc Fumaroli, "Les mémoires, ou l'historiographie royale en procès", en *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, París, Hermann, 1994, pp. 217-246 [trad. esp.: "Las memorias o la historiografía real en el banquillo", en *La diplomacia del ingenio. De Montaigne a La Fontaine*, Barcelona, Acantilado, 2011].

[19] Jacques-Bénigne Bossuet, "Oraison funèbre de Louis de Bourbon, prince de Condé" [1687], en *Œuvres choisies*, París, Firmin y Didot, 1941, p. 520 [trad. esp.: "Oración fúnebre de Luis de Borbón, príncipe de Condé", en *Oraciones fúnebres*, Madrid, Biblioteca Universal, 1879].

reina".[20] En el sistema de las bellas, letras la poesía y la elocuencia son, para la historia, hermanas enemigas.

NACIMIENTO DEL ESCRITOR Y LA LITERATURA

Como la historia pertenece a las bellas letras, formará parte de la "literatura". En los siglos XVI y XVII, este término designa el conocimiento de las Letras, es decir, el conjunto de los saberes profanos, incluida la matemática. A medida que se constituyen las bellas letras, la "literatura" se convierte en la erudición alcanzada gracias al conocimiento de los grandes textos, la frecuentación de los antiguos, los oradores, los poetas, los historiadores: esa es la definición dada por el diccionario de Richelet en 1680. La contigüidad es tal, que el término llega a ser un sinónimo y luego un competidor de "bellas letras". El tratado del abad Batteux, *Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de bellas letras y de bellas artes* (1753), se reedita algunos años después con el título único de *Principios filosóficos de la literatura.* En él su autor define los grandes géneros literarios (apólogo, epopeya, poesía lírica, elocuencia, historia), así como sus reglas de composición. En carácter de ejemplos, cita a Homero, Virgilio, Racine o La Fontaine.

De ahí un segundo deslizamiento: la "literatura" termina por definir el corpus mismo de los textos. Remite menos a una competencia que a un patrimonio: lo importante no es aprender retórica o codearse con la bella latinidad de los antiguos para imitarlos, sino apreciar las obras del espíritu. Esta evolución es perceptible en el *Diccionario filosófico* (1765) de Voltaire: la literatura es el "conocimiento de las obras de buen gusto, un barniz de historia, poesía, elo-

[20] Pierre Bayle, "Usson", en *Dictionnaire historique et critique,* 3ª ed., vol. 3, Róterdam, Bohm, 1715, pp. 848-854, n. F.

cuencia, crítica", pero la "bella literatura" designa "un bello fragmento de Virgilio, de Horacio, de Cicerón, de Bossuet, de Racine, de Pascal".[21]

¿Quién es digno de figurar en ese canon? Los "genios", dice Voltaire. Esta respuesta señala otra revolución léxica: el nacimiento del escritor. Desde el siglo XVII, las academias, los salones, el mecenazgo, el derecho de autor, la prensa y la codificación del lenguaje definen un campo social donde circula gente de letras y de pluma.[22] En tanto que la palabra "escritor" asume un carácter laudatorio (ya que el hecho de escribir consiste en producir una obra de objetivo estético), la expresión "gente de letras" se convierte en sinónimo de pedante ridículo, de "Juan-de-Letras", como se divierte en decir Tallemant des Réaux.* El escritor, sea historiador, epistológrafo, fabulista, poeta o novelista, crea para placer del público; es un hombre de mundo y un hombre en el mundo. El hombre de letras sabe griego y conoce la filosofía y el álgebra; comenta y cita a otros, al igual que el "hombre docto" según La Bruyère, una persona humilde, encerrada en su gabinete, que ha meditado, buscado y comparado toda su vida. En el Siglo de las Luces, cuando el hombre de letras triunfe, lo hará bajo la forma del "gran escritor" comprometido en su siglo. Y Voltaire no tiene más que desprecio por los anticuarios y los eruditos.

El "escritor" da con la "literatura" a fines del siglo XVIII: él es el creador de obras bellas y originales y, por lo tanto,

[21] Voltaire, "Littérature", en *Dictionnaire philosophique* [1765], en *Œuvres complètes*, vol. 37, París, Crapelet, 1819, pp. 136-139 [trad. esp.: "Literatura", en *Diccionario filosófico,* 2 vols., Madrid, Temas de Hoy, 1995]. Véase Philippe Caron, *Des "Belles Lettres" à la "Littérature". Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760),* Lovaina y París, Peeters, col. Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1992.

[22] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique,* París, Minuit, 1985, cap. 9.

* Por la homofonía entre *gens de lettres* y *Jean-de-Lettres*. [N. del T.]

destinadas a formar parte del canon. De su *ingenium* saca un universo donde se mueven héroes dotados de vida: Julie, Saint-Preux, Werther. Célebre, adulado por sus lectores, Rousseau conserva sus borradores y cuenta su vida, al contrario de un Cervantes o un Shakespeare, de oscura existencia, y cuyo nombre es menos el apellido de un individuo que una marca de fábrica. También ellos se convierten de manera retroactiva en "escritores": uno ha engendrado a don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea, y otro, negándose a imitar a los antiguos, pintó al natural con todo el poderío de su genio. Hacia 1800, cuando Madame de Staël publica *De la literatura,* los hermanos Schlegel y sus amigos del círculo de Jena hacen de la literatura un absoluto, una *póiesis* en estado puro.[23] En tanto que para el abad Batteux el genio consistía en forjar un plan y tomar materiales de la realidad para llevarlo a cabo, los románticos hacen del escritor un demiurgo sin otro modelo que sí mismo. La "literatura" se convierte en uno de los valores espirituales más elevados, y el "escritor" es su sacerdote.[24]

En esta época, la literatura abarca todos los géneros. En el transcurso de tres decenios, Rousseau escribe una tesis sobre la música, un discurso sobre los orígenes de la desigualdad, una novela epistolar, un ensayo de pedagogía, un tratado político y una autobiografía. Voltaire exhibe la

[23] Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (comps.), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand,* con la colaboración de Anne-Marie Lang, París, Seuil, 1978 [trad. esp.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012], y Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand,* París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.

[24] Véase Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne,* París, José Corti, 1973 [trad. esp.: *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna,* México, Fondo de Cultura Económica, 1981].

misma amplitud. Hacia 1770, con unos meses de diferencia, el escocés James Beattie publica su poema *The Minstrel,* cuyos tormentos anuncian a Byron y el romanticismo, y un *Essay on the Nature and Immutability of Truth,* pensado como una refutación de Hume. Los románticos alemanes quieren reunir en la Novela todos los géneros: poesía, retórica, filosofía, pero también fusionar poesía y prosa, creación y crítica, hasta "poetizar el *Witz*". Por su lado, Madame de Staël toma en cuenta, "bajo la denominación de literatura, la poesía, la elocuencia, la historia y la filosofía", pero tiene la precaución de distinguir "los escritos filosóficos y las obras de imaginación".[25]

La aparición de la literatura y del escritor no trastorna, por lo tanto, el sistema de las bellas letras. El centro de gravedad del sistema se desplaza, antes bien, hacia la novela. En *Hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVIIe siècle,* Charles Perrault incluía a "los hombres de letras distinguidos, filósofos, historiadores, oradores y poetas". En medio de los trágicos y los eruditos diestros "en el conocimiento de las bellas letras", encontramos un solo novelista, Honoré d'Urfé. La novela es, entonces, según los diccionarios, una fábula que cuenta aventuras de amor o de caballería: *L'Astrée,* desde luego, pero también *Cléopâtre* (1646), *Le Grand Cyrus* (1649) y *Faramond* (1661). Con la excepción de Pierre-Daniel Huet y algunos otros, no se la tiene en gran estima: es inverosímil, ofrece el espectáculo de todos los desarreglos y su frivolidad corrompe. La historia, al contrario, es maestra de vida. Gracias a ella, Enriqueta de Inglaterra pierde la afición a las novelas: "De-

[25] Germaine de Staël [Madame de Staël], *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], París, Flammarion, col. GF-Flammarion, 1991, pp. 90 y 66 [trad. esp.: *La literatura y su relación con la sociedad. La literatura considerada en relación con las instituciones sociales,* Córdoba (España), Berenice, 2015].

seosa de formarse con la verdad, despreciaba esas frías y peligrosas ficciones".[26]

Un siglo después, el escritor inventa mundos suprarreales bajo la forma de novelas o correspondencia "reunida" en *Clarissa* (1748), *La nueva Eloísa* (1761), *Las amistades peligrosas* (1782) o *Delfina, o La opinión* (1802). Ahora bien, estas ficciones, por su poder de evocación y su enseñanza, compiten con la historia. Para Madame de Staël, las novelas brindan un "conocimiento íntimo de todas las mociones del corazón humano": amor, ambición, orgullo, avaricia. Pintan a los personajes con tanta fuerza y detalle y presentan un cuadro tan completo de las pasiones, que el lector, al proyectarse en ellas, se torna sensible a la moraleja que contienen. Tamaña profundidad no la hay en la historia, que ofrece el "gran cuadro de los acontecimientos públicos" sin tocar jamás la vida de los hombres. En ella, la moraleja solo existe "en masa", con respecto a los pueblos y las naciones.[27]

La historia, en consecuencia, no propone más que una imagen truncada del mundo, indiferente a la experiencia común. La ficción novelesca, por su parte, fundada en la verosimilitud y la identificación, se convierte en la verdad de la literatura. Sus temas son las mociones del corazón, la vida interior, los sucesos psicológicos, las aspiraciones del individuo frente a las coacciones sociales, la excepcionalidad dolorosa. La verdadera *historia magistra vitae* es la novela. Blanckenburg en Alemania, Clara Reeve en Gran Bre-

[26] Jacques-Bénigne Bossuet, "Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre" [1670], en *Œuvres choisies, op. cit.*, p. 237 [trad. esp.: "Oración fúnebre de Enriqueta-Ana de Inglaterra, duquesa de Orleans", en *Oraciones fúnebres, op. cit.*].

[27] Germaine de Staël [Madame de Staël], "Essai sur les fictions" [1795], en *Zulma, et trois nouvelles, précédé d'un Essai sur les fictions*, Londres, Colburn, 1813, pp. 37-41.

taña y Madame de Staël en Francia serán sus teóricos en los años 1770-1790.

Dentro de la "literatura", no todos los géneros tienen la misma jerarquía. Así como la historia ocupaba una posición crucial dentro de las bellas letras, ahora queda en situación más frágil debido no solo al gran crecimiento de la novela, sino también a la ambición misma de la literatura en sentido romántico. Como dice Schelling en 1796, "ya no hay filosofía, ya no hay historia, solo la poesía sobrevivirá a todo el resto de las ciencias y las artes".[28] Verdadera ontología estética, la literatura hace coincidir el Decir y el Ser. No aprehende el mundo, lo sustituye. La historia, al contrario, no tiene nada de un absoluto literario: su vocación es precisamente explicar lo que está fuera de un texto.

La historia o la "tercera cultura"

En tanto que los humanistas ponían la astronomía, la matemática y la poesía en las Letras, en el siglo XVIII el campo de los saberes se normaliza cada vez más, estructurado por la oposición entre "ciencias" y "letras" (en sentido restringido, es decir, las bellas letras). Fundadas por Colbert en la década de 1660, la Academia de Ciencias se ocupa de la física y la matemática, mientras que la Academia de Inscripciones y Bellas Letras estudia la historia, las monedas, los sellos, los mapas y los textos antiguos, a los que dedica centenares de memorias durante el siglo XVIII.

A medida que las ciencias y las letras se separan, se les atribuyen virtudes y defectos característicos. Quien estudia las ciencias se vuelve amigo de la verdad, pero se expone a fatigas, desalientos y peligros a lo largo de un sendero escar-

[28] Citado en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (comps.), *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 54.

pado; las bellas letras son un jardín florido donde la mente se entrega a las delicias de la chanza y el virtuosismo. Esta guerra de disciplinas es alimentada por la idea, planteada por Fontenelle en 1702, de que las ciencias "exactas" brindan una mejor respuesta a las necesidades de la sociedad: ¿no causan el progreso de la navegación, la cirugía, la agricultura, las artes mecánicas? Lo útil con las ciencias vale más que lo agradable con las letras. Como réplica, cierto abad recordará "hasta qué punto las ciencias están en deuda con las bellas letras", y otro querrá establecer "la utilidad de las bellas letras" y "los inconvenientes del gusto excluyente que parece afincarse en favor de la matemática y la física".[29] Aun así, en el Siglo de las Luces las ciencias se adornan de todas las virtudes.

Ahora bien, la historia no puede dejar de sentir atracción por las ciencias: como estas, tiene la ambición de decir la verdad y, como ellas, quiere producir un saber socialmente útil. La desconfianza de los eruditos con respecto a la historia-arte, cebada de rimas, adulaciones o figuras a la antigua, los impulsa a abandonar el sistema de las bellas letras. En la Antigüedad, la historia tucidídea desconfiaba del gustar; a fines del siglo XVII, un Bayle sufría con la cercanía de la elocuencia y el panegírico. ¿La historia tiene aún su lugar dentro de la literatura, en momentos en que la novela comienza su irresistible ascenso? En los años 1760-1770, el abad Batteux la relega al final de su manual de literatura, entre el género oratorio y el género epistolar. El historiador, escribe, debe evitar las expresiones fuertes, los giros rebuscados y los pensamientos brillantes, porque delatan las pasiones y el orgullo. "Todo su oficio consiste en exponer la cosa tal como es."[30] Cuanta menos literatura se haga, más se dirá la verdad.

[29] Véase Philippe Caron, *Des "Belles Lettres" à la "Littérature"*, *op. cit.*, pp. 281 y ss.

[30] Abad Charles Batteux, *Principes de la littérature,* 5ª ed., vol. 4, París, Saillant & Nyon, 1774, pp. 332 y 333 [trad. esp.: *Principios filosóficos de la*

La historia se encuentra, pues, en una situación incómoda: literatura residual si permanece en el sistema de las bellas letras, pero sin legitimidad entre las ciencias exactas. Para conquistar mayor autoridad, se le ofrecen varias posibilidades. La primera solución consiste en poner en valor las "ciencias" auxiliares que son la epigrafía, la numismática y la sigilografía. Ese es el camino abierto por Louis Jobert con su *Ciencia de las medallas* (1692). Pero la historia anticuaria, en la que sobresale la Academia de Inscripciones y Bellas Letras, tiene poco en común con el espíritu filosófico. ¿Acaso Voltaire, mientras preparaba *El siglo de Luis XIV,* no calificó los detalles en historia de "polilla que mata las grandes obras"?[31]

También se puede intentar recusar la jerarquía de los saberes que pone las letras por debajo de las ciencias. En los años 1740-1750, varios científicos afirman que las ciencias deben mucho a las bellas letras, a su espíritu crítico, a su gusto por la exactitud. Para el joven británico francófilo Edward Gibbon, las letras son útiles para la sociedad si saben razonar, y la historia participa del espíritu filosófico porque es "la ciencia de las causas y los efectos".[32] Ya sea sistema, puesta en relación o concatenación, puede explicar las acciones humanas sin dejar de mantenerse en la literatura.

Última perspectiva: las "ciencias del hombre". Surgidas hacia 1770 en los medios fisiocráticos y sensualistas, se proponen estudiar al individuo en sus dimensiones físicas y morales, para definir un arte de gobernar que se apoye en

literatura, o curso razonado de bellas letras y de bellas artes, 9 vols., Madrid, Imprenta de Sancha, 1797-1805].

[31] Voltaire, carta al abad Dubos, 30 de octubre de 1738, en *Œuvres complètes,* vol. 43: *Correspondance générale,* t. 2, París, Armand-Aubrée, 1830, p. 83 [trad. esp.: "Al señor abate Dubos", en *Cartas escogidas de Voltaire,* vol. 1, París, Garnier Hermanos, 1902].

[32] Edward Gibbon, *Essai sur l'étude de la littérature,* Londres, T. Becket & P. A. de Hondt, 1761, p. 65.

las mejores instituciones y trabaje por la felicidad social. En su informe de 1792 sobre la organización de la instrucción pública, Condorcet distingue varias clases de saber, entre las cuales están las "letras" (incluidas las bellas artes y la erudición) y las "ciencias morales y políticas", encargadas de estudiar los sentimientos humanos y los principios de justicia natural de los que proceden las leyes. La historia, que se interesa por los hombres y las instituciones, ¿puede pasar de una clase a otra?

Al fundarse en 1795, el Instituto de Francia abarca tres clases: las ciencias físicas y matemáticas, las ciencias morales y políticas, y la literatura y las bellas artes. La segunda clase, promovida por el grupo de los ideólogos, se ocupa (entre otras cosas) de investigaciones históricas, a iniciativa de Daunou. Ese mismo año, Volney pronuncia sus lecciones de historia en la Escuela Normal: niega a la historia el nombre de ciencia, pero se embarca en una reflexión sobre su epistemología y su deontología, para que sea más sólida y menos dogmática y esté en condiciones de ilustrar a la ciencia del gobierno. Entre letras y ciencias, la historia comienza a encarnar una "tercera cultura".[33]

En 1803, Bonaparte reorganiza el Instituto y elimina las ciencias morales y políticas, demasiado subversivas; los historiadores deben incorporarse a la nueva clase de "historia y literatura antiguas". Con la declinación de las ciencias del hombre durante el Consulado, ciencias y letras vuelven a encontrarse cara a cara. "Científicos" y "escritores" se enfrentan en una liza cada vez más politizada. Oponiendo el

[33] Sobre esta división, véanse Charles Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959 [trad. esp.: *Las dos culturas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000], y Wolf Lepenies, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 1990 [trad. esp.: *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994].

siglo de Luis XIV, edad de oro de las bellas letras, y las Luces encaprichadas con la ciencia materialista, los defensores de las letras adoptan acentos contrarrevolucionarios. En 1819, Louis de Bonald describe los dos campos en presencia: de un lado, las "ciencias exactas y naturales", apoyadas por "tropas auxiliares" como la estadística y la arqueología; del otro, las "letras frívolas", con la tragedia, la epopeya, la historia, aliadas de la novela y el vodevil.[34]

Las ciencias del hombre quedan aminoradas en esa "guerra de las ciencias y las letras". En cuanto a la historia, despojada de toda ambición científica, separada de la arqueología, la estadística y las antigüedades, corre el riesgo de no ser ya otra cosa que un agradable pasatiempo.

[34] Louis de Bonald, "Sur la guerre des sciences et des lettres", en *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*, vol. 2, París, A. Le Clère, 1819, pp. 305-310. Véase Jean-Luc Chappey, "De la science de l'homme aux sciences humaines. Enjeux politiques d'une configuration de savoir (1770-1808)", *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 2, núm. 15, 2006, pp. 43-68.

II. LA NOVELA, ¿MADRE DE LA HISTORIA?

AL EDITAR la obra de Shakespeare por primera vez, en 1623, Condell y Heminges, exactores de su compañía, repartieron las piezas en tres grupos: las comedias, las historias, las tragedias. La extravagancia de esa clasificación salta a la vista. En las *historias* solo se incluyen las piezas relacionadas con la historia inglesa, organizadas conforme al orden cronológico de los reinados: Juan sin Tierra, Ricardo II, Enrique IV, Enrique V, Enrique VI, Ricardo III, Enrique VIII. Las obras de historia antigua *(Julio César, Antonio* y *Cleopatra)* y *Macbeth,* así llamada por un rey escocés del siglo XI, se cuentan entre las "tragedias". A la inversa, algunas piezas "históricas" son claramente trágicas (como *Ricardo III*).[1]

En realidad, el folio de 1623 expresa una concepción de la historia: un relato político, pautado por la sucesión de reyes cristianos e ingleses. Esta manera de ver contrasta con las *Crónicas* de Holinshed, historiador del siglo XVI y fuente del dramaturgo en el caso de *Macbeth* y *El rey Lear.* Si el teatro (o la "literatura") de Shakespeare influyó en los historiadores, ha sido tanto por su representación de dramas políticos y sus retratos de soberanos locos, ambiciosos y crueles como por la construcción de una historia nacional "reciente" en la que se combinan las dinastías y el pueblo de Inglaterra. Por razones análogas, la novela modeló la historia en el siglo XIX.

[1] Anthony James West, *The Shakespeare First Folio. The History of the Book,* 2 vols., Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2001-2003.

CHATEAUBRIAND Y LA EPOPEYA-HISTORIA

Desde la *Historia de las revoluciones antiguas* (1797) hasta la *Vida de Rancé* (1844), pasando por las *Memorias de ultratumba,* Chateaubriand hizo historia: historia de su familia y de sí mismo, historia del Antiguo Régimen y de la nueva Francia, historia de la Revolución y de Bonaparte. En la medida en que esa historia engloba la "epopeya de mi tiempo", Chateaubriand es a la vez historiador, poeta y orador como lo era Bossuet, a quien cita. Pero el "historiador de los altos personajes" no se reconoce en los eruditos y la gente de letras. Por ejemplo, se burla de los gemidos de los "anticuarios" bajo Luis XIV (cuando el rey ordena demoler un templo romano para construir un castillo) y de los sofismas de Adolphe Thiers, ese "brillante historiador".[2]

En la nueva terminología, Chateaubriand se sitúa del lado de los "escritores". Niño mimado de las musas, espera la llegada de la inspiración sentado a su mesa de trabajo y junto a sus tórtolas; el éxito de *Atala,* acompañado de las declaraciones de amor de las lectoras, halaga su "vanidad de autor"; él admira el *Paraíso perdido,* de Milton, los poemas de Ossian, *Werther,* los *Études de la nature,* de Bernardin de Saint-Pierre. El mundo de las letras según Chateaubriand está muy jerarquizado. En la cumbre aparecen los "genios-madres": Homero, Dante, Shakespeare, que han "dado a luz y amamantado a todos los demás" (a Chateaubriand le gusta recordar que él mismo es el alma de la generación romántica). Vienen a continuación, en orden decreciente de prestigio, los autores, los epígonos, "una familia de Renés poetas y de Renés prosistas" y, por último, los sabios y los eruditos copistas.

[2] François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1847], París, Garnier, col. Le Livre de Poche, 1998, vol. 1, pp. 401 y 758, y vol. 2, pp. 104 y 394 [trad. esp.: *Memorias de ultratumba,* Barcelona, Acantilado, 2005].

De Homero a Byron, Chateaubriand compone una biblioteca de los escritores seminales, genios e inventores de mundos, pero la "literatura" sigue designando el conjunto de las letras (poesía, teatro, novela, historia, ensayo). Así, a comienzos del siglo XIX, la generación de los Benjamin Constant, Madame de Staël, Bonald y Chateaubriand provoca un "cambio de literatura" y da a luz la "nueva literatura".[3] El sistema de las bellas letras no deja de mezclar diferentes actividades de pluma, pero lo dominan cada vez más los escritos de finalidad estética, los que otorgan una gloria superior o al menos igual a la de los hombres de Estado (de ahí el entrecruzamiento permanente entre la vida de Chateaubriand y la de Napoleón en las *Memorias de ultratumba*).

En ese contexto intelectual se concibe *Los mártires* (1809). A la vez historia, epopeya, poema, relato de los amores desdichados de un oficial cristiano de Roma y una sacerdotisa de Homero, la obra es una especie de novela histórica de tesis: lo maravilloso cristiano es superior a la mitología pagana. Un proyecto semejante no excluye en absoluto la erudición. Sabemos que Chateaubriand se documentó minuciosamente, visitando los principales sitios de la Antigüedad griega y cristiana y consultando a amigos letrados, entre ellos un profesor de literatura griega de la Sorbona. En el prefacio cita sus fuentes y reconoce que se ha tomado libertades: ha pintado un poco mejor a Diocleciano, situado la escena en Roma (y no en Nicomedia, residencia habitual del emperador) y comprimido "un poco los tiempos" para reunir a los grandes hombres de la Iglesia en un solo libro.

¿Por qué esa epopeya de inverosimilitudes y anacronismos despertó tanto entusiasmo entre los jóvenes historiadores liberales? ¿Sería *Los mártires* una protohistoria, un método en busca de sí mismo, torpemente apoyado en protestas de imparcialidad, precisiones librescas y topográficas

[3] *Ibid.*, vol. 2, pp. 48, 69 y 76.

y "autoridades" bibliográficas? Es más bien su aliento, por mucho que se trate de una ficción, el que revela de improviso una nueva manera de escribir la historia. Los detalles caprichosos de los que rebosa la descripción de los francos, inspirada en Tácito y Sidonio (guerreros bañados en sudor y cubiertos con pieles de osos, ojos que ruedan en medio de la sangre, cánticos de muerte), tienen tal poder de evocación, testimonian un sentido tan grande de la dramatización, que el relato se torna con ello no solo verosímil, sino también vivo. Es la "resurrección" del pasado, como Michelet la llevará a la práctica algunas décadas después.

Hacia 1810, en el momento en que el público descubre *Los mártires,* la historia está fragmentada en tres polos: los "escritores" como Chateaubriand, que en la huella de Voltaire y Gibbon conjugan historia y talento literario; los "eruditos", representados en el Instituto (la Academia de Inscripciones y Bellas Letras se reinstaura en 1816) y las universidades alemanas en vías de profesionalización, y los "historiógrafos", como Anquetil, heredero de Mézeray y del abad Velly, autor como ellos de una *Historia de Francia* compendiada para servir de manual escolar. Augustin Thierry solo tiene desprecio por estos últimos y por su estilo pomposo, sus fórmulas convencionales, sus paparruchas sobre "Clodoveo fundador de la monarquía francesa". ¡Hablar de los "favores del rey" y de la "galantería" en la corte franca, cuando se trata de rudos germanos saqueadores en lucha contra el poderío romano!

Convertido en líder de la nueva escuela histórica bajo la monarquía de Julio, Thierry cuenta que la lectura de *Los mártires* en el colegio de Blois le hizo sentir un "deslumbramiento de la imaginación" que decidió su vocación.[4] La anécdota es sin duda un homenaje a quien es, en lo suce-

[4] Augustin Thierry, prefacio a *Récits des temps mérovingiens* [1840], en *Œuvres complètes,* vol. 4, París, Michel-Lévy, 1868, p. 10 [trad. esp.: *Relatos de los tiempos merovingios,* Madrid, Calpe, 1922].

sivo, el patriarca de las letras francesas; pero no por ello deja de revelar la conmoción intelectual que Chateaubriand provocó en los historiadores nacidos en la década de 1790. Su epopeya es más verdadera que la historia a la manera de Anquetil y Velly, semejante a un cuento para niños o una página del *Grand Cyrus*. La ficción se ha vuelto menos ficticia que la historia.

Scott y la novela histórica

Las novelas de Walter Scott, que conocen un inmenso éxito y se traducen en Francia dos años después de la aparición de *Waverley* (1814), generan una revolución historiográfica. En cierta forma, Scott es menos historiador que Chateaubriand: no es ni testigo de su tiempo ni historiador de las revoluciones, y su biografía de Napoleón en 11 volúmenes es sumamente apologética. El pasado que evoca está muy idealizado, con landas, bosques, *cairns* [túmulos], casas solariegas, caballeros, menestrales, torneos y cornamusas.

Con todo, si Scott tiene algo de historiador, no es solo por situar *Ivanhoe* (1819) en la Inglaterra del siglo XII y dedicar *Quentin Durward* (1823) a un arquero de Luis XI. Es también por apoyarse en una documentación rica y variada para esbozar el telón de fondo de la intriga. Y de igual manera, como él mismo explica a sus admiradores, por adaptar las técnicas de los cronistas medievales franceses, Froissart y Commynes: topografía, cuadros, descripciones, retratos, escenas, acciones, diálogos, detalles. Esta "vivificación de la historia"[5] hace sentir al lector que los hombres del pasado, a pesar de la muerte y la distancia, fueron como él seres humanos, dotados de vida y atravesados por pasiones.

[5] Leslie Stephen, "Sir Walter Scott", en *Hours in a Library* [1894], 4 vols., vol. 1, Grosse Pointe (MI), Scholarly Press, 1968, p. 220.

Al cabo de pocos años, la narración histórica sufre un vuelco radical. Las novelas de Scott inspiran la *Histoire des ducs de Bourgogne* (1824), de Barante, la *Historia de la conquista de Inglaterra por los normandos* (1825), de Thierry, y hasta la *Histoire de la marine française* (1835), de Eugène Sue. En Barante asistimos a los duelos, los torneos, los festines, los matrimonios, como si los duques fueran nuestros contemporáneos y su vida se desarrollara bajo nuestra vista. A mediados de la década de 1820, un crítico señala que "la historia propiamente dicha ha seguido el camino abierto por el novelista escocés. [...] Hasta entonces, la historia moderna no era más que un esqueleto descarnado; Walter Scott y los señores de Barante y Thierry le han devuelto los músculos, la carne y los colores".[6] En la década siguiente, Pushkin escribe al mismo tiempo poemas, un estudio docto consagrado a la rebelión de Pugachov y una novela histórica de amor inspirada en ella *(La hija del capitán),* mientras recorre bibliotecas y archivos para preparar una historia de Pedro el Grande.

Está claro que, al contrario de los historiadores, Scott inventa. Pero la gran lección, para estos últimos, es comprobar que sus *romances* transforman en falsa la erudición de los antiguos maestros: contienen más verdad que la historia misma. La narración, al dar vida a las personas, indicar sus relaciones y revelar la complejidad de los intereses y los sentimientos, rompe los lazos de la historia con la fastidiosa letanía de los reinos. En 1820, Augustin Thierry escribe que *Ivanhoe* hace revivir la conquista normanda, mientras que los historiadores la sepultan bajo banalidades abstractas, poder, gobierno, sucesiones. Los personajes de ficción, el viejo jefe Cedric de Rotherwood, su pupila Rowena, Rebecca la bella judía, el propio caballero, animan

[6] J.-J. V., "De la réalité en littérature", en *Le Mercure du Dix-neuvième Siècle,* t. 11, 1825, pp. 502-509.

"el teatro real y verdaderamente histórico donde se sitúa la fábula de *Ivanhoe*".[7] Lo que esta fábula tiene de real y verdadero es el calor de la vida y la inteligencia del pasado, justamente las cosas de las que es incapaz la monótona erudición.

Pero el impacto de Chateaubriand y Scott no es solo "literario". La aportación de sus obras no se resume en la resurrección del pasado ni en el color local. Al contacto con las novelas, los historiadores liberales renuevan no solo su arte de escribir, sino también su método.

Los objetos. En la sexta de sus *Lettres sur l'histoire de France*, Augustin Thierry señala que las novelas de Scott despertaron la curiosidad por la Edad Media, no hace mucho desprestigiada como una época bárbara, y por algunos episodios: la conquista normanda, el conflicto entre el rey de Francia y el duque de Borgoña, etc. En términos más generales, las *Waverley novels* manifiestan un nuevo interés por el pueblo, representado a la vez en figuras (el porquerizo Gurth, el bufón Wamba, el tambor mayor), una cotidianidad (costumbres, ocupaciones, hábitos, miseria) y un principio político (la actividad silenciosa de las masas gobierna la historia). Se trata de "hacer justicia a todos los hombres".[8] El pueblo entra en escena; volveremos a encontrarlo en Michelet y en la *Historia socialista de la Revolución Francesa*, de Jaurès. La llegada de los anónimos democratiza la historia.

Los problemas. El par conquista/esclavitud es uno de los elementos claves de la historiografía de Thierry. Estructura su historia un conflicto milenario entre súbditos y amos, los

[7] Augustin Thierry, "À propos du roman d'*Ivanhoe*", en *Le Censeur Européen*, 27 de mayo de 1820, reeditado en *Œuvres complètes*, vol. 3, París, Michel-Lévy, 1867, p. 442.

[8] Walter Scott, *Waverley et autres romans*, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 287 [trad. esp.: *Waverley*, Barcelona, Ramón Sopena, 1934]. Véase Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, París, Hachette, 1898, pp. 86-95.

"vencidos" (galorromanos, sajones, siervos, tercer estado) que se doblan bajo el yugo de los "conquistadores" (francos, normandos, señores, nobleza). Originario él mismo de la pequeña burguesía, Thierry se esfuerza por devolver al estado llano la parte de gloria que le corresponde: el tercer estado no apareció en 1789, sino que experimentó un prolongado ascenso a través del régimen municipal romano y la manumisión de las comunas en la Edad Media. En cierta medida, esta grilla de análisis tiene su origen en *Ivanhoe.* Thierry no deja de recordar su interés por la conquista normanda de Inglaterra y el sojuzgamiento de los sajones autóctonos: "Ese gran hecho [...] me había despertado la imaginación como un problema irresuelto, colmado de misterios".[9] Las novelas de Scott, por lo tanto, contribuyeron a ampliar la problemática historiadora, y la "lucha de razas" de Thierry y Guizot inspirará a Marx su concepto de "lucha de clases".

El campo de investigación. En la primera de sus cartas antes mencionadas, publicada en 1820, Thierry recuerda la necesidad de escribir una "historia de Francia". Una finalidad común da solidez a la nueva escuela saludada por Chateaubriand en sus *Estudios históricos* (1831): sentar "las bases de nuestra historia nacional". Ahora bien, así como se supone que los poemas de Ossian reflejan el alma celta, así como Herder se constituye en el heraldo de la cultura alemana, y así como *Los novios,* de Manzoni, sigue a un par de "italianos" humildes en la Lombardía del siglo XVII, Scott celebra la generosidad de los escoceses y el espíritu de independencia de los sajones. Ese elemento novelesco nacional va de la mano con la convicción, profundamente anclada en la mente de los historiadores, de que en Francia sucedió algo decisivo entre 1789 y 1815. El hecho de haber vivido en persona ese drama —como héroes de epopeya— califica

[9] Augustin Thierry, *Dix ans d'études historiques* [1834], en *Œuvres complètes,* vol. 3, *op. cit.,* p. 337.

a los historiadores-testigos, y su competencia se enriquece gracias a la experiencia que ellos son capaces de poner en juego. La "personalidad moderna, tan potente y tan desarrollada", que menciona Michelet en su prefacio de 1869, es la alumbrada por la Revolución: los historiadores han vivido la historia antes de escribirla. Aquí está la diferencia entre los benedictinos del siglo XVII, enclaustrados en su biblioteca, y los Chateaubriand, los Thierry, los Guizot. Desde la toma de la Bastilla hasta Waterloo, los acontecimientos les han enseñado "a ver el fondo de las cosas bajo la letra de las crónicas".[10] Los historiadores fundan la nación; la nación sostiene a los historiadores: designación de Daunou en el Collège de France y luego a la cabeza de los Archivos Nacionales (1830); creación de la Inspección de Monumentos Históricos (1830), de la oposición a las cátedras de historia (1831) y de la Sociedad de Historia de Francia (1833); lanzamiento de gigantescas recolecciones de archivos (1835); reapertura de la Escuela de Mapas (1836). La gesta nacional da origen a un embrión de comunidad científica, dotada de un programa de investigaciones unificado. La nación se convierte en el marco legítimo de la historia, y por mucho tiempo.

La demostración. Detrás de cada personaje de Scott hay una época, una nación, una clase social, un combate, a través de los cuales lo singular se une a lo colectivo. Una vez que actúa como revelador, el individuo escapa a su unicidad —y a la ficción— para ser tipo, ejemplo, símbolo. Los historiadores toman de la novela este régimen de representatividad. En los *Relatos de los tiempos merovingios* (1840), Thierry recoge "los hechos más característicos" y pone de relieve "cuatro figuras que son tipos para su siglo": Fredegunda, la

[10] Augustin Thierry, *Considérations sur l'histoire de France* [1840], en *Œuvres complètes,* vol. 4, *op. cit.,* p. 133 [trad. esp.: *Consideraciones sobre la historia de Francia,* Buenos Aires, Nova, 1944].

bárbara elemental; Chilperico, el bárbaro un poco civilizado; Mumolo, el civilizado convertido en bárbaro, y Gregorio de Tours, el civilizado nostálgico.[11] En cuanto argumento epistemológico, la significatividad de los individuos y las acciones sobrevivirá a las tesis de Thierry, refutadas a fines de siglo (la conquista romana quedó rápidamente borrada, el desarrollo de las libertades no es la revancha de los vencidos).

En resumen, la revolución metodológica provocada por la novela se produce en cuatro direcciones: los objetos (es decir, los temas elegidos por el historiador); los problemas (las cuestiones que el historiador plantea); el campo de investigación (o sea, el marco de inteligibilidad que se propone), y la demostración, con los argumentos puestos sobre el tapete.

La novela no explica toda la historiografía de los años 1820-1830. La Revolución es más importante que esta para determinar una nueva relación con el pasado, el patrimonio, la memoria, el período que se convierte de improviso en el "Antiguo Régimen". Augustin Thierry trabaja como historiador: se sumerge en las grandes colecciones benedictinas, rinde homenaje a Sismondi, Guizot y Barante, iniciadores de una "verdadera revolución en la manera de escribir la historia de Francia", y su reflexión sobre el tercer estado prolonga los debates del siglo XVIII en los que se enfrentan Boulainvilliers, Saint-Simon, Mably y Sièyes.

En cambio, es un hecho constante que el canto de guerra de los "cuarenta mil bárbaros" en *Los mártires* y las escenas de duelo en *Rob Roy* y *Ivanhoe* no solo tengan un alcance narrativo. Si las ficciones del poeta épico Chateaubriand y del

[11] Augustin Thierry, prefacio a *Récits des temps mérovingiens, op. cit.*, p. 7. Véase Marcel Gauchet, "Les *Lettres sur l'histoire de France* d'Augustin Thierry", en Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 2, *La Nation*, t. 1, París, Gallimard, 1986, pp. 247-316.

novelista Scott contienen más verdad que los relatos (o, mejor, las cuasificciones) del historiador Anquetil, es porque hacen revivir el pasado por medio de personajes, emociones, climas, y también porque aíslan una acción y formulan un problema y brindan así al lector herramientas de inteligibilidad. Plantear una cuestión, seleccionar hechos, contar algo, hacer comprender son otros tantos instrumentos "literarios" mediante los cuales la historia adquiere poco a poco la jerarquía de ciencia. Dentro de la literatura, la epopeya y la novela acompañan el crecimiento de cientificidad de la historia.

Las guerras de la verdad

A comienzos del siglo XIX, escritores-historiadores inspiraron a una generación de historiadores-escritores en el plano tanto narrativo y temático como metodológico y archivístico. Pero el éxito de Scott, al lanzar la moda de la novela histórica, crea competidores a la historia. *Bug-Jargal* (1820), *Han de Islandia* (1823) y *Nuestra Señora de París* (1831), de Hugo, *Cinq-Mars* (1826), de Vigny, *Los chuanes* (1829), de Balzac, y *Crónica del reinado de Carlos IX* (1829), de Mérimée, sin olvidar las novelas de Dumas, constituyen una literatura absolutamente contemporánea de las primeras obras de Barante, Thierry, Guizot y Michelet. El redescubrimiento de Shakespeare alienta la vocación historiadora de los románticos: en la escena no solo aparecen los acontecimientos, sino también sus resortes ocultos, su reverso. Al alternar escenas nobles y bajas, al mostrar la choza al pie del palacio y al esclavo presente en la victoria, el teatro ofrece el cuadro de una "humanidad completa".[12] En el prefacio de *Cromwell* (1827),

[12] François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, vol. 2, *op. cit.*, p. 664.

Hugo confía a la literatura una nueva misión: la pintura de la vida total, de la bufonería al sacrificio, de lo grotesco a lo sublime. El drama dice la realidad porque no omite nada de esta.

En la intersección del drama neoshakespeareano y la "historia de Francia a lo Walter Scott",[13] Vigny cuenta en *Cinq-Mars* la conspiración urdida por el marqués de Cinq-Mars para derrocar la tiranía de Richelieu y reinstaurar los derechos de la nobleza. La teoría de lo verdadero que sale a la luz en esa novela se apoya en la historia para superarla mejor. Vigny distingue entre "la VERDAD del arte y lo VERDADERO del hecho". La primera cumple lo segundo: perfecciona el acontecimiento para darle la significación moral que debe mantener a los ojos de la posteridad. El artista necesita la historia como el escultor necesita el mármol. Le es preciso conocer "todo lo VERDADERO de cada siglo", pero, si tuviera que quedarse en ese juego de paciencia, el arte no sería más que el redoblamiento de la vida, una duplicación de la "triste y desencantadora realidad". Renunciando a lo positivo, el escritor debe elevar los hechos a una verdad superior, mientras que los testigos protestan y los científicos hurgan u hojean.[14] Vigny sublima lo real al que los historiadores se atienen. Al escoger la fuerte belleza más que el hecho tembloroso, el genio de la época más que la pululación de los detalles, la profundidad más que la rutina de la exactitud, recupera la capacidad de idealización que poseía la historia-elocuencia ciceroniana.

[13] Honoré de Balzac, prefacio a *La Peau de chagrin. Roman philosophique,* París, C. Gosselin, 1831, p. 29 [trad. esp.: *La piel de zapa,* Madrid, Siruela, 2004].

[14] Alfred de Vigny, "Réflexions sur la vérité dans l'art" [1827], en *Œuvres complètes,* vol. 2, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1993, pp. 5-11 [trad. esp.: "Reflexiones sobre la verdad en el arte", en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales,* núm. 15, 2014].

Pero no es tan fácil abjurar de la religión del pequeño hecho verdadero. A diferencia de Scott, Vigny pone a los personajes históricos en el primer plano de su drama, lo que exige documentarse con minucia. ¿Ese cuidado de lo auténtico no amenaza con hacer caer al escritor post-Scott en la trampa de la erudición? En *Cinq-Mars,* cuando Richelieu lee al padre Joseph una página de sus memorias, Vigny remite en nota a la *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France.* Ya en la segunda edición (junio de 1826) siente la necesidad de corregir sus errores e indicar sus fuentes: el traje del cardenal se describe en las "Mémoires manuscrits de Pontis", disponibles en la biblioteca del Arsenal; una carta manuscrita de Cinq-Mars donde este deja asentada su última voluntad se conserva en la Biblioteca Real de París. Vigny, que teme rebajar su arte al nivel de lo real, termina por atarse a la "verdad anecdótica". El escritor no es tan libre como esperaba y la belleza ideal queda en un segundo plano con respecto al hecho.

No se deja, así, de imitar al maestro. En la edición *magnum opus* de sus novelas, Scott agrega cerca de ochocientas notas de todos los tamaños. Se explica al respecto en el prefacio general de 1829: la mención de las fuentes brindará al lector un segundo placer, al modo en que la "maquinaria interna" de un reloj despierta la curiosidad del niño. ¿El prestigio creciente de la historia lleva a los novelistas a dar garantías de seriedad? En 1843, acusado de divulgar en *Los burgraves* la leyenda de los asesinatos rituales cometidos por los judíos en el siglo XIII, Hugo recuerda al director de los Archivos Israelitas que "el poeta dramático es historiador y no es más dueño de rehacer la historia que la humanidad".[15] Lo que se deja oír aquí no es la independencia del poeta, sino el escrúpulo del historiador. La acusación de error (o de

[15] Citado en Pascal Melka, *Victor Hugo, un combat pour les opprimés,* París, La Compagnie Littéraire, 2008, pp. 166 y 167.

mentira) es tan infamante, que el novelista —soberano, empero, en su universo— no puede sostenerla: su libertad no es lo bastante grande para eliminar, en nombre de la ficción, los procesos de veracidad. La novela histórica no puede liberarse de la exigencia de exactitud.

Sucede también que, frente al éxito de la novela, la reacción de los historiadores consiste en atraerla a su propio terreno. El historiador alemán Ranke, admirador de Scott pero escandalizado por el tratamiento de Carlos el Temerario y Luis XI en *Quentin Durward*, se promete no "poetizar" jamás.[16] Con referencia a esa misma novela, Guizot juzga que se representa al burgomaestre de Lieja como "un verdadero burgués de comedia, gordo, fofo, sin experiencia, sin audacia", cuando en realidad los burgueses de esa época iban siempre con la cota de malla puesta y la lanza en la mano.[17] Las mismas críticas se hacen oír contra *Cinq-Mars*. En 1826, Sainte-Beuve denuncia en *Le Spectateur* la libertad que Vigny se toma con los personajes, cuya conducta y carácter recarga conforme al capricho de su imaginación. Veinte años después, en la Academia Francesa, el conde Molé reprocha a Vigny la comisión de graves atentados contra "la verdad y, por consiguiente, la moralidad de la historia". La acusación apunta también a los pasajes de *Stello* (1832) dedicados al cautiverio de André Chénier durante el Terror.[18] Puesto que se interesa por la historia, el novelista no tiene derecho a maltratar la verdad: la ficción se juzga con el rasero de lo real.

[16] Citado en Cicely Veronica Wedgwood, *The Sense of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, pp. 10 y 11.

[17] François Guizot, *Histoire générale de la civilisation en Europe, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, en *Cours d'histoire moderne* [1828], Bruselas, Hauman, 1839, p. 215 [trad. esp.: *Historia de la civilización en Europa*, Madrid, Alianza, 1966].

[18] Louis-Mathieu Molé, *Réponse au discours de M. le comte Alfred de Vigny*, París, Firmin Didot, 1846.

EL HISTORIADOR-CREADOR

La doctrina de la "verdad del arte" da lugar a un primer enfrentamiento entre los historiadores y los novelistas: ¿estos últimos honran o escarnecen la verdad? La pregunta esconde un segundo enfrentamiento: la creación literaria. Para Vigny, la "crisálida del hecho" solo emprende vuelo en alas de la imaginación y el genio. Sin ellas, la historia está condenada a atascarse en el lodo de los detalles. En otras palabras, el poeta crea, el historiador no.

Contra esta profesión de fe neoaristotélica, que excluye la historia de la "literatura" (en el sentido romántico), los historiadores afirmarán que también ellos pueden ser creadores. No por inventar seres de ficción; lo que sucede es que, al personificar colectivos, designar fuerzas, dan origen a nuevos personajes. En Michelet serán Francia, el Pueblo, la Bruja, la Mujer; en Ranke, el Espíritu de la Época, las Ideas, los Poderes invisibles como el Estado y la Iglesia; en Bancroft, América, el Progreso, la Providencia; en Carlyle, el Héroe y, en *The French Revolution* (1837), el Sol, la Guillotina, el Barrio de San Antonio e incluso la propia Revolución que, "como un ángel de la muerte, se cierne sobre Francia".[19]

Estos historiadores son demiurgos porque inventan personajes que existen. Michelet les suma otro pueblo: los muertos. El archivista-escritor es el legislador de esa "admirable necrópolis" a la que ha bajado a trabajar: "Suavemente, señores muertos, procedamos por orden, por favor".[20] Devuelve la vida a los difuntos, los asesinados, los sepultados; derrama lágrimas por ellos; les explica su propio enigma, y

[19] Thomas Carlyle, *Histoire de la Révolution française* [1837], vol. 3, París, Baillière, 1867, p. 325 [trad. esp.: *Historia de la Revolución Francesa*, Barcelona, Joaquín Gil, 1931].

[20] Jules Michelet, "Éclaircissement", en *Histoire de la France*, vol. 2, París, Hachette, 1833, pp. 701 y 702.

esa responsabilidad hace del historiador un Prometeo, cuyo fuego despierta las voces congeladas que han callado.

El historiador crea al transmitir su energía a los hombres de los siglos pasados. Ese don de la vida es otro nombre de la creación literaria. *The French Revolution* es una reconstitución, un *reenactment* en cuyo transcurso Carlyle interpela a los protagonistas con un "vosotros" sonoro, penetra en su fuero interno gracias al estilo indirecto libre, varía los puntos de vista, lleva al lector de las asambleas a las torres de Notre-Dame. Podemos apreciar la magnitud de ese trabajo si comparamos el texto con una de sus fuentes, la *Histoire de France depuis la fin du règne de Louis XVI jusqu'à l'année 1825*, publicada por el abad Montgaillard. El 28 de febrero de 1791, los *sans-culottes* del barrio de San Antonio atacan el torreón de Vincennes (porque, según los rumores, los realistas guardan armas en él) y los aristócratas se apiñan en las Tullerías, armados de puñales, para proteger al rey. La guardia nacional, a las órdenes de La Fayette, reprime ambos movimientos sediciosos.

Personificación, simbolización, exhortación, escorzos dramáticos, implicación del espectador y fórmulas y metáforas forman un contraste con el relato lineal del abad Montgaillard. Ranke se vale de los mismos procedimientos para señalar la bravura del joven Francisco I durante la campaña de Milán en 1515:

> ¿Quién no sabe que, en la noche que interrumpió la batalla, descansó armado sobre la cureña de un cañón, tan solo despojado de su casco; que sació la sed, como los otros, con el agua de los fosos llenos de un lodo sangriento; que volvió al combate al asomar el día, con nuevo ímpetu, y que se alzó con la victoria?[21]

[21] Leopold von Ranke, *Histoire de France, principalemente pendant le XVIe et le XVIIe siècle*, vol. 1, París, F. Klincksieck, 1854, p. 93.

	Histoire de France (1827), de Montgaillard	*The French Revolution* (1837), de Carlyle
El rumor	"Desde hace algún tiempo circula en París el rumor de que, por la noche, se transportan armas y municiones de todo tipo al torreón de Vincennes."	"¡Coblenza o Austria no podrían salir un buen día de esos subterráneos, y con cañones de largo alcance destrozar el patriótico barrio de San Antonio!"
El barrio	"Una inmensa multitud se pone en marcha desde el barrio de San Antonio para demoler el torreón."	"San Antonio sale de su distrito como ya lo ha hecho con frecuencia. [...] Se dirige hacia el este, donde se encuentra ese Vincennes que lastima su vista."
Los realistas	"La mayor parte de esos individuos llevaban ropa negra y el pelo en rodete, y estaban armados con pistolas y puñales."	"Y vosotros, amigos de la realeza, tomad vuestros puñales perfeccionados, hechos a pedido; vuestros bastones de estoque, y vuestras entradas."
La Fayette	"Tras rechazar a los proletarios en Vincennes, acude a la residencia real a dispersar a los asiduos de la corte."	"¡Apenas librado del *sans-culotte* Escila, encuentra en su camino al aristócrata Caribdis!"

Esta historia es fundamentalmente heroica. Arrastra a todo el mundo a la epopeya, el rey, los caballeros del puñal, el barrio, el historiador-dramaturgo y el lector que se estremece. No hay duda de que estas grandiosas composiciones tienen algo de estimulante. En los años 1830-1840, la *Histoire de France,* de Michelet, la *History of the United States,*

de Bancroft y la *Historia de Inglaterra,* de Macaulay, son el canto de la nación que se autoengendra y se regenera, fusión de rostros en la que se encarna lo universal. Si esta epopeya es irresistible, no se debe solo a que exalta la nación, la libertad, el progreso humano, sino también a que, bajo nuestra mirada, el logos anima un fresco donde, al combatirse unos a otros, los tiranos y los pueblos ponen en juego el destino de la humanidad. En la primera mitad del siglo XIX, Grimm, Michelet, Macaulay, Ranke llegan al público culto más allá del círculo de especialistas, como lo hacen hoy los historiadores del totalitarismo y la Segunda Guerra Mundial Antony Beevor, Ian Kershaw o Timothy Snyder.

"Mi vida estuvo en este libro, transcurrió en él", escribe Michelet en el prefacio de 1869 que cierra su gran obra. El arte del historiador es profundamente personal, lo que no quiere decir arbitrario. Quien se manifiesta es el hombre-creador, y quien actúa, se lanza a la batalla y da su vida para reanimar a los muertos es el hombre-historiador. Esto hace del historiador romántico, una vez más, un escritor, movido por su sensibilidad y que encuentra en sí mismo la coherencia de su obra. La de Michelet, como mostró Barthes, está unificada por la devoración-asimilación de los muertos, los ritos de fecundidad, la erótica del voyerismo, el poder de la mujer, el retrato animal, la fascinación por la sangre: sangre negra, putrefacta, esclerosada, o rica, pletórica, impetuosa. Para Ranke, la historia es literatura: moviliza el genio de la lengua, los valores del escritor, su sensibilidad estética, su coraje, su sinceridad, su capacidad de recreación del material recogido.[22] No estamos muy lejos de los hermanos Schlegel.

[22] Rudolf Vierhaus, "Historiography between Science and Art", en Georg Iggers y James Powell (dir.), *Leopold von Ranke and the Shaping of the Historical Discipline,* Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1990, pp. 61-69.

Lo que sería fácil de olvidar es que la historia romántica tiene una ambición científica. Formado en filología en la Universidad de Leipzig, Ranke vuelve a los documentos originales, cita sus fuentes, establece un rico aparato crítico, y los lectores admiran la imparcialidad con que el historiador protestante aborda la historia del papado, imbuido de la "calma soberana de la ciencia que no quiere sacrificar la verdad en bien del prejuicio y el fanatismo".[23] En cuanto a Michelet, dirige la sección histórica de los Archivos Nacionales. Gran erudito, devorador de archivos, descubridor de documentos inéditos, utiliza fuentes muy diversas en su *Histoire de France,* así como en la *Historia de la Revolución Francesa* y la precoz *Histoire romaine* (1831): suelos, paisajes, inscripciones, medallas, manuscritos, impresos raros, textos legislativos, actas de procesos, cuadernos de quejas.

La historia que escribe Michelet ya es científica: combina el "detalle menudo erudito", "mil documentos variados", el marco nacional, la problematización, la verificación de la crónica, la inteligencia de las rupturas, la apertura a los demás saberes, la curiosidad intelectual que empuja a tomar en cuenta la economía, la lengua, las obras de arte, las sensibilidades, lo imaginario, las enfermedades, la alimentación e incluso la vestimenta. En ocasiones, desde luego, Michelet se equivoca: por ejemplo, cuando menciona el temor del año mil, que pertenece al campo del mito. Lo que no es un error, en cambio, es la ambición de comprender las creencias (las "mentalidades", se decía hace cuarenta años) de un siervo en su surco, de un cautivo en el calabozo, de un monje obsesionado por la condenación. Armado de su capacidad de análisis, Michelet recuerda incluso que "el método histórico es a menudo lo opuesto al arte propia-

[23] Alexandre de Saint-Chéron, introducción a Leopold von Ranke, *Histoire de la papauté pendant les XVIe et XVIIe siècles,* París, Debécourt, 1838, p. XXIII.

mente literario".[24] Por eso es menos un poeta que un escritor de la historia-ciencia.

Balzac y las ciencias sociales

¿La competencia de la novela empuja a la historia hacia la "tercera cultura" constituida por las ciencias humanas renacientes? En 1832, Guizot, en su condición de ministro de Instrucción Pública, reinstaura la Academia de Ciencias Morales y Políticas con el fin de dar a estas lo que "siempre les faltó, un carácter verdaderamente científico". La institución debate los grandes problemas de su tiempo —pauperismo, abandono de niños, prisiones— y, en ese concepto, recibe a historiadores (Michelet preside el jurado del premio de historia de 1837, dedicado a la abolición de la esclavitud). Daunou pertenece a ella por derecho propio, en cuanto veterano de la época de los ideólogos. Sin embargo, su carrera ilustra más bien la perennidad del sistema de las bellas letras: miembro y luego secretario permanente de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras, participó en la *Histoire littéraire de la France* y la *Histoire littéraire d'Italie* durante la Restauración, para ser a continuación el artífice de un "curso de estudios históricos" bajo la monarquía de Julio. Poeta, orador, archivista, admirador de Boileau y de los historiadores griegos, detractor del romanticismo, Daunou encarna una historia que forma plenamente parte de la literatura.[25]

Pero, así como influyó sobre la historia, la novela irrumpe en el proyecto de las ciencias morales y políticas. Las conmociones revolucionarias dieron origen a una an-

[24] Jules Michelet, "Préface de 1869", en *Histoire de France,* vol. 1, París, Librairie Internationale, 1871, p. xxx.

[25] Benjamin Guérard, "Notice sur M. Daunou", en *Bibliothèque de l'École des Chartes,* vol. 3, núm. 1, 1842, pp. 209-257.

gustia: la sociedad posterior a 1789 se habría tornado ilegible. En la medida en que dilucidan lo social, las novelas de la monarquía de Julio pertenecen al mismo régimen hermenéutico que los "cuadros de costumbres", las "fisiologías" y otras "investigaciones" (con frecuencia encargadas por la Academia de Ciencias Morales y Políticas): una suerte de presociología capaz de descifrar la vida contemporánea, sondear en los flagelos de la sociedad y comprender los efectos de la libertad. Más allá de las diferencias nacionales e ideológicas, la proximidad entre *Oliver Twist* y *Canción de Navidad,* de Charles Dickens, *Des classes dangereuses,* de Honoré-Antoine Frégier, *Los misterios de París,* de Eugène Sue, *La condición de la clase obrera en Inglaterra,* de Friedrich Engels, y *London Labour,* de Henry Mayhew, publicados entre 1837 y 1850, signa la imbricación entre periodismo en pleno auge, novela en todo su esplendor y ciencias sociales en gestación. Siempre es el pueblo llano de Londres y París el que se trata de comprender, desde la *street life* hasta los cuchitriles.

Hijas de la revolución scottiana, la novela realista y la historia nacional rivalizan en varios aspectos: el objetivo de verdad, la capacidad de desciframiento, la epifanía del pueblo, la regeneración del pasado. En varias oportunidades, y sobre todo en el prefacio de *La piel de zapa,* Balzac sostiene que la novela adivina la verdad gracias a "una suerte de segunda vista", por cuyo conducto inventa lo verdadero "por analogía". De hecho, recurre a una forma de demostración: la tipificación. Al concentrar en un personaje rasgos característicos, elabora un "modelo del género", es decir, una ficción social portadora de inteligibilidad (la mujer de treinta años, la solterona, el soltero de provincia, etcétera).[26]

[26] Jérôme David, "Une 'réalité à mi-hauteur'. Exemplarités littéraires et généralisations savantes au XIXe siècle", en *Annales HSS,* núm. 2, marzo-abril de 2010, pp. 263-290.

Esta epistemología de la ejemplaridad permite comprender al pueblo informe y pululante. La encontramos por doquier, en Augustin Thierry y Michelet, pero también en los retratos de Mayhew (el verdulero ambulante, la pequeña florista, la joven prostituta), así como en *Les Français peints par eux-mêmes,* serie de folletos ilustrados que presentan un "tipo social" (Balzac inicia la serie con un retrato del despensero). En la pensión Vauquer, todo —el hábitat, el mobiliario, la ropa, los huéspedes— concurre a crear el clima moral al mismo tiempo que la explicación sociológica. Los personajes tienen una historia —nacimiento, calidades, fortuna, profesión— que los sitúa a la vez en la narración y en la sociedad francesa. Para Henry James, que lo admira, Balzac es tanto un creador como "un benedictino de lo real", investigador insaciable, atenazado por la necesidad de consignar y explicar.[27] Mejor que la historia, y a medio camino entre la epopeya nacional y las ciencias morales y políticas, *La comedia humana* hace legible la sociedad posrevolucionaria.

De ahí estas reivindicaciones permanentes: Balzac pretende ser "más historiador que novelista", más sensible a las costumbres que los eruditos exclusivamente "ocupados de los hechos y las fechas",[28] y el prologuista de los *Estudios filosóficos* (1834) afirma que Balzac es superior a los "historiadores de toga que se creen grandes por haber registrado hechos". La polémica contra la historia prosigue en el pró-

[27] Henry James, "Honoré de Balzac" [1902], en James Miller, *Theory of Fiction. Henry James,* Lincoln, University of Nebraska Press, 1972, pp. 79 y 80 [trad. esp.: "Honoré de Balzac. 1902", en *Novelistas. Notas sobre novelistas,* Madrid, Páginas de Espuma, 2012, pp. 123-160]. Véase Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac,* París, Tallandier, 2006.

[28] Honoré de Balzac, prefacio a *Fragments des études de mœurs au* XIX*e* *siècle,* vol. 1: *La Femme supérieure,* París, Werdet, 1838, p. LIII, y *Béatrix ou les amours forcés,* Bruselas, Méline, Cans et Cie., 1839, p. 6.

logo de *La comedia humana* (1842). Interesado por las costumbres, que cambian según los medios y las épocas, el novelista escribe una historia contemporánea y democrática, mientras que el historiador, atrincherado detrás de sus "áridas y repelentes nomenclaturas", no hace más que rozar las sociedades. Balzac hace por la Francia del siglo XIX lo que no fue posible en los casos de Roma, Egipto, Persia o la India: hurgar, registrar, explicar, establecer la significación de los actos y las cosas. El escritor no solo realiza un trabajo más difícil que el historiador, sino que sus novelas son más auténticas, más demostrativas; en suma, más verdaderas. El célebre elogio del novelista capaz de "competir con el estado civil" (a través de don Quijote, Manon Lescaut, Robinson Crusoe, Werther o Ivanhoe) apunta a rebajar al historiador, cuya ambición exclusiva consiste en "poner en orden hechos que son más o menos los mismos en todas las naciones". Balzac hace suyas las dos bravatas de Vigny: el novelista es mejor historiador que el historiador, y el novelista crea, el historiador no.

En el siglo XX, un demógrafo se sacará el sombrero ante la "lección de historia" dictada por Balzac: *La comedia humana* proporciona a la historia y la sociología su programa, por ejemplo la biología de la evolución social (envejecimiento, generaciones, edades de la vida) y el estudio de las clases sociales (jerarquía, contactos, lugares, prácticas).[29] No conforme con ser un escritor de genio, Balzac sería también el primero de los historiadores. Ahora bien, en los años 1830-1840 los historiadores reivindican la misma dualidad: son creadores con todas las de la ley y tienen a la vez el monopolio de la verdad. Como Ranke y Michelet, Augustin Thierry tiene la ambición de conciliar drama y exactitud,

[29] Louis Chevalier, "*La Comédie humaine:* document d'histoire?", en *Revue Historique*, vol. 1, núm. 232, julio-septiembre de 1964, pp. 27-48.

narración y problema, erudición y epopeya, para "hacer arte al mismo tiempo que ciencia".[30]

La historia-ciencia de la era romántica vive en ósmosis con su medio, la literatura, y ese milagro será también su fracaso: los universitarios de los finales del siglo la declararán demasiado narrativa, demasiado lírica, demasiado partidista; demasiado "literaria", en suma, y arrinconarán a Michelet en el patetismo de la historia-tragedia, a Daunou en el decoro de la historia-elocuencia, a Thierry en los excesos de la historia-panegírico. A comienzos de la década de 1860, Sainte-Beuve traza una nueva línea divisoria entre los historiadores y los poetas. Entre estos últimos, Vigny, que ve la realidad "a través de un prisma de cristal", pero también Michelet, que practica "ciencias semiocultas":[31] dos delirios basados en fuentes mal comprendidas.

[30] Augustin Thierry, prefacio a *Dix ans d'études historiques*, *op. cit.*, p. 347.

[31] Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt. Portraits et causeries*, París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 2004, pp. 1199 y 1213.

III. HISTORIA-CIENCIA Y "MICROBIOS LITERARIOS"

EL TÉRMINO "realismo", nombre del pabellón donde Courbet expone en 1855 y título de una revista dirigida por Duranty y de una compilación de artículos de Champfleury (1857), puede servir para caracterizar buena parte de las novelas de la segunda mitad del siglo XIX. No es difícil, en efecto, encontrar puntos comunes en ellas: voluntad de pintar la realidad sin expurgarla ni idealizarla, interés por la vida del pueblo y las cosas de lo cotidiano, mención de los grandes problemas de la época.

Sin embargo, definido de esta manera el realismo no es fundamentalmente nuevo. A comienzos del siglo XVII, pintores como Caravaggio y los hermanos Le Nain no vacilan en representar al pueblo llano de las ciudades y el campo. Defoe en *Moll Flanders* (1722), Saint-Simon en sus *Memorias* (escritas en parte en los años 1720-1730), Fielding en *Tom Jones* (1749) presentan una descripción del mundo, de sus miserias, de sus vicios. Durante la monarquía de Julio, Balzac pinta la dureza de la sociedad, mientras que Eugène Sue se interesa por la suerte de las clases bajas. En sentido amplio, la tradición realista tiene su origen en los Evangelios, donde la palabra de Dios atraviesa la existencia de artesanos, pescadores, inválidos y prostitutas.[1]

[1] Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* París, Gallimard, 1977, caps. 2 y 3 [trad. esp.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental,* México, Fondo de Cultura Económica, 1950].

Desde el Renacimiento, la mayoría de las revoluciones artísticas se hizo en nombre de la verdad. Pero el clasicismo y el romanticismo no se apoyaban en la autoridad del sabio. En cambio, la novela realista de los años 1860-1880 tiene la ambición de sostener un discurso de verdad fundado en la ciencia, cuyos fundamentos expone Claude Bernard en *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865). Lo que distingue el proyecto realista, nacido en el cruce de la literatura, la investigación y la biología, no es tanto la representación fiel del mundo (o el espectáculo de las miserias "sin disfraz") como la voluntad de construir una ciencia de lo real. En ese punto preciso se encuentran el naturalismo y la historia metódica a partir de la década de 1870.

El método naturalista

Los escritores realistas se esfuerzan por teorizar un arte que llegue a lo verdadero por intermedio de la ciencia. Ya en la década de 1850 Flaubert profetiza que "la literatura adoptará cada vez más la apariencia de la ciencia",[2] y los Goncourt señalan, en el prefacio de *Germinie Lacerteux* (1864), que esa "novela verdadera" se impuso los "deberes de la ciencia". Esto explica que el realismo se identifique menos con la tradición novelesca que con las ciencias naturales y la medicina. En el prólogo de *La comedia humana,* Balzac se encomienda a Buffon, Cuvier y Geoffroy Saint-Hilaire, para hacer luego unas rápidas alusiones a Petronio y el cantar de gesta. Bajo un amparo de esas características, el realismo es tanto una forma literaria, ficción y narración, como una inteligencia de lo real, "un método de pensar, ver,

[2] Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, 6 de abril de 1853, en *Correspondance,* vol. 2, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 298 [trad. esp.: *Cartas a Louise Colet,* Madrid, Siruela, 1989].

reflexionar, estudiar, experimentar, una necesidad de analizar para saber", tal cual lo dice un allegado a Zola, conocedor de las veladas de Médan.[3]

Esa es la razón por la cual la capacidad de invención nunca eclipsa el esfuerzo documental: los novelistas realistas no parten de la nada; se convierten en hombres que se mueven en el terreno, periodistas, archivistas, viajeros, etnólogos, con el objeto de recoger su material. Balzac se documenta sobre la Vandea para escribir *Los chuanes* y recuerda sus sinsabores de impresor para *Las ilusiones perdidas*. Hugo intercala en sus novelas largas exposiciones sobre París, las barricadas, los arrecifes de la Mancha, los lores de Inglaterra, la Convención, Waterloo. Tras una visita a Túnez en 1858, Flaubert decide que el manuscrito de *Salambó* debe "rehacerse por completo".[4] Los novelistas estadounidenses también serán grandes investigadores. *La jungla* (1906) se inspira en la experiencia de Upton Sinclair en los mataderos de Chicago. Antes de escribir *Las uvas de la ira* (1939), Steinbeck se reunió con *okies** y fatigó los campos de emigrantes de California.

Experiodista, Émile Zola va mucho más allá de este método de investigación. Cada una de sus novelas da lugar a una larga preparación consistente en reunir informaciones y documentos, hacer visitas, conocer gente, impregnarse del ambiente. Zola lee (y a veces resume en fichas) las obras de los grandes alienistas de su tiempo, lo cual le permite describir con precisión los efectos del *delirium tremens* y de diversas patologías profesionales. Visita el mercado de Les Halles

[3] Paul Alexis, citado en Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, París, Charpentier, 1891, pp. 188 y ss.

[4] Citado en Clémentine Gutron, "*Salammbô:* une leçon d'archéologie par Flaubert", en Alban Bensa y François Pouillon (comps.), *Terrains d'écrivains. Littérature et ethnographie*, Toulouse, Anacharsis, 2012, pp. 35-66.

* Nativo o residente de Oklahoma; el término se utilizaba de manera despectiva en la década de 1930 para referirse a los habitantes de ese estado que migraban como consecuencia de la Gran Depresión. [N. del T.]

y el teatro de variedades, deambula por los pasillos del Bon Marché, baja a una mina, asiste a reuniones sindicales, entra en cafetines y casas de mineros, recorre Beauce, rehace el camino del ejército en Sedán. En *Germinal* (1885) hay toda una etnología de la vida cotidiana de los mineros: uso del tiempo, hábitos alimentarios, rituales familiares o amorosos, fiestas, distracciones, juego de la toña *[crosse]*, partida de quillas, concurso de pinzones, que Zola observó o de los que obtuvo descripciones. La carpeta preparatoria de la novela revela fuentes muy variadas: recortes periodísticos, artículos del Larousse, reseñas de obras sobre las técnicas de extracción y la higiene de los mineros, plano de un caserío minero, notas sobre la compañía de Anzin, léxico de la mina. Todo el libro da testimonio de ese "sentido de lo real".[5]

Provisto de esa documentación, Zola procede a efectuar una experiencia de pretensión científica. Pone a los personajes en un medio determinado y condiciones específicas y, al deducir la acción, somete a prueba la validez de su hipótesis inicial. Los organismos y los temperamentos se modifican bajo la presión de las circunstancias; la novela es el atestado de esa experiencia. "Al cabo, existe el conocimiento del hombre, el conocimiento científico."[6] En ese sentido, el escritor no inventa nada. Estudia casos, resuelve problemas, impulsado por la curiosidad del científico y el amor a la verdad. La novela tiene un objetivo cognitivo pese a su carácter de ficción.

Es inútil extenderse sobre las ilusiones de ese cientificismo. El juicio del naturalismo comenzó con el natura-

[5] Émile Zola, "Le sens du réel" [1878], en *Le Roman naturaliste. Anthologie*, París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 1999 [trad. esp.: "El sentido de lo real", en *El naturalismo*, Barcelona, Península, 2002, pp. 239-247], y *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, París, Plon, col. Terre Humaine, 1986.

[6] Émile Zola, *Le Roman expérimental* [1880], en *Le Roman naturaliste, op. cit.*, p. 90 [trad. esp.: *La novela experimental. Estudio filosófico*, Santiago de Chile, Nascimento, 1975].

lismo mismo: fealdad, obscenidad, simplismo, arbitrariedad, fatalismo. El hecho es que las "hipótesis" de Zola suponen creencias bien firmes: los individuos son prisioneros de su herencia; la Modernidad produce hombres nerviosos y ávidos, muy pronto corroídos por monstruosidades morales. Todo el ciclo de *Los Rougon-Macquart* está determinado por la idea de que el Segundo Imperio, al agravar los desarreglos de la Revolución, excitó las ambiciones, desató las apetencias, decuplicó la sed de gozo y favoreció la estampida democrática en que los individuos se precipitan y caen, agotados por haber vivido con excesiva rapidez. Zola posee pues su verdad antes de escribir una línea. Mucho más que "demostrar" algo, sus novelas desarrollan un postulado e ilustran un diagnóstico, a pesar del enorme trabajo de documentación hecho por su autor.

Pero una cosa es que los escritores realistas crean hacer ciencia, y otra es que tengan los mismos valores que los médicos, los físicos y los biólogos. Las "letras" se ven bajo la influencia cada vez más grande de las "ciencias". En la segunda mitad del siglo XIX, el cientificismo subsume a la vez la novela y la historia, esas dos formas de literatura-método.

El surgimiento de la historia-ciencia

La historia debe adoptar un "punto de vista estrictamente científico", anuncia Gabriel Monod en el inicio del primer número de la *Revue Historique*.[7] Perceptible en tierras alemanas desde la década de 1830, en los últimos veinticinco años del siglo XIX tiene lugar en Europa y América del Norte una revolución intelectual que incorpora la historia a la "ciencia positiva". Jalonan esta revolución la creación de re-

[7] Gabriel Monod, "Du progrès des études historiques en France depuis le XVIe siècle", en *Revue Historique*, vol. 1, núm. 1, enero-junio de 1876, pp. 5-38.

vistas (la *Revue Historique* en 1876), asociaciones (la American Historical Association en 1884) e instituciones (la Escuela Francesa de Roma en 1875) y el perfeccionamiento de un método (el colectivo *Methods of Teaching History* en 1883, la *Introducción a los estudios históricos,* de Langlois y Seignobos, en 1898). La ciencia histórica que triunfa a fines del siglo descansa sobre tres pilares: el ideal de objetividad, la fuente documental y el medio profesional.

El historiador es la persona que estudia hechos. Esta definición aspira a romper con las controversias posrevolucionarias y la historia maestra de vida, pero también con la filosofía de la Historia, que procura establecer leyes válidas tanto para el pasado como para el futuro. Por eso el nuevo historiador no es un "positivista" en el sentido de Auguste Comte; no trata de determinar el sentido de la historia, las diferentes eras por las cuales pasa la humanidad. Es, en cambio, un "metódico", un sabio cuyo trabajo se basa en un proceder científico.

El historiador no polemiza, no aconseja, no especula: se contenta con establecer, según la fórmula atribuida a Ranke, "lo que verdaderamente sucedió" *(wie es eigentlich gewesen).* Esta consigna, que podría calificarse de norma rankeana, erige al idealista alemán en modelo de cientificidad, padre fundador de la disciplina, y en ese carácter lo veneran los historiadores estadounidenses, de Herbert Adams en la década de 1880 a George Adams a comienzos del siglo XX. La historia objetiva, sin pasiones ni ideas preconcebidas, divulga el empirismo de Bacon y John Stuart Mill: inducción prudente sobre la base de las observaciones, rechazo de las generalizaciones apresuradas y de las teorías metafísicas, importancia de las taxonomías, voluntad de "dejar hablar" a los hechos para producir una historia definitiva.[8]

[8] Véanse Georg Iggers, "The Image of Ranke in American and German Historical Thought", en *History and Theory,* vol. 2, núm. 1, 1962, pp. 17-40,

Con ese fin, el historiador se apoya en fuentes, un material original compuesto de archivos, vestigios, inscripciones, monedas y autenticado por medio de las llamadas ciencias "auxiliares": numismática, paleografía, epigrafía, diplomática. Para Seignobos, los documentos son huellas, gracias a las cuales el historiador puede remontarse hasta los hechos hoy desaparecidos. En ese ámbito, los franceses y los estadounidenses siguen el ejemplo de los sabios alemanes: Niebuhr, Böckh, Ranke, Harnack, Gervinus, Mommsen, Waitz, y se inspiran en sus grandes colecciones eruditas, *Monumenta Germaniae* o *Scriptores Rerum Prussicarum*. La institucionalización de la historia —medio profesional unificado, publicaciones científicas, vínculo con la enseñanza superior— constituye otro motivo de admiración, y muchos estadounidenses y franceses hacen viajes de estudio a las universidades alemanas (Monod en 1867, Emerton y Herbert Adams en 1876, Seignobos en 1879, Camille Jullian en 1882). La historia deja el gabinete del aficionado para ingresar en la era de la *Wissenschaft*. Ahora el historiador es un universitario y la enseñanza superior se organiza en torno a seminarios, planes de estudio, programas y títulos.[9]

La erudición alemana y la institucionalización de la historia en Francia transformaron, en la primera mitad del siglo XIX, la práctica de la historia, pero esta adquiere verdaderamente sus cartas de nobleza en las últimas décadas del siglo. En la Antigüedad era un género menor: subpoesía,

---

y, en líneas más generales, Peter Novick, *That Noble Dream. The "Objectivity Question" and the American Historical Profession*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, caps. 1-3 [trad. esp.: *Ese noble sueño. La objetividad y la historia profesional norteamericana*, México, Instituto Mora, 1997].

[9] Véanse Charles-Olivier Carbonell, *Histoire et historiens. Une mutation idéologique des historiens français, 1865-1885*, Toulouse, Privat, 1976, y, en líneas más generales, Christophe Charle y Jacques Verger, *Histoire des universités, XIIe-XXIe siècle*, París, Presses Universitaires de France, 2012, caps. 5 y 6.

subretórica, subfilosofía. En la Edad Media, desmembrada entre las artes, la teología y el derecho, tenía un lugar secundario en la universidad. En cuanto a los historiógrafos de la Edad Clásica, se los asimilaba a cortesanos. Ahora, por primera vez, la historia, convertida en profesión, método y discurso de verdad, ya no está bajo la dominación de nadie. Al ser ciencia, conquista definitivamente su dignidad.

El modo objetivo

Imperativo de documentación, registro de los hechos, inquietud metodológica, búsqueda de la verdad: la convergencia epistemológica entre la literatura realista y la historia-ciencia genera un efecto de interferencia, como en tiempos de Balzac. Para los Goncourt, "la novela actual se hace con *documentos* contados o tomados de la naturaleza, así como la historia se hace con documentos escritos".[10] Zola, cuyo ciclo de *Los Rougon-Macquart* está consagrado a "la historia natural y social" de una familia durante el Segundo Imperio, va aún más lejos: "Hago historia".[11] A la inversa, en un congreso internacional de historiadores celebrado en 1900, su presidente, Henry Houssaye, señala que la novela se hace con "documentos humanos", un bloc de notas y observaciones directas, para llegar luego a la conclusión de que "el novelista procede poco más o menos como el historiador".[12]

[10] Edmond y Jules de Goncourt, entrada del 24 de octubre de 1864, en *Journal. Mémoires de la vie littéraire,* vol. 1: *1851-1865,* París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1989, p. 1112 [trad. esp. parcial: *Diario íntimo, 1851-1895. Memorias de la vida literaria,* Barcelona, Alta Fulla, 1987].

[11] Émile Zola, "Premier plan remis à Lacroix", en *Les Rougon-Macquart,* vol. 5, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1757.

[12] Henry Houssaye, "Allocution de M. Henry Houssaye, président", en *Annales Internationales d'Histoire. Congrès de Paris, 1900,* París, Armand Colin, 1901, p. 7.

Unos estudian el pasado; otros, el presente: solo cambia el objeto.

El cientificismo que mueve al novelista y el historiador propicia en ellos un modo narrativo común, un fondo de técnicas en el que ambos abrevan. La convergencia ha sido preparada por los maestros de la década de 1860, Fustel de Coulanges, Renan y Taine, historiadores-escritores heraldos de la revolución metódica. Ese modo objetivo tiene cuatro dimensiones.

La imparcialidad del sabio. Admiradores de la erudición benedictina, los partidarios de la historia-ciencia proclaman un ideal de objetividad y serenidad. Ningún favoritismo, ningún odio, ningún rencor: como el pasado está nítidamente separado del presente, el historiador puede estudiarlo con toda la distancia necesaria. Desinteresado, protegido de todas las pasiones, sabe tomar perspectiva para saborear "el encanto de imparcialidad perfecta que es la castidad de la historia".[13] Volvemos a dar con esta actitud en Flaubert, que quiere tratar el alma humana con la misma neutralidad, la misma capacidad de indiferencia que el entomólogo frente a un hormiguero. Y Taine confiesa al maestro, en 1877, su admiración por la "calma" y la "perpetua ausencia" de las que da prueba en *Tres cuentos,* como un corte del cordón umbilical que ata una obra a su autor: "'Herodías' es la Judea treinta años después de Cristo, la Judea real. [...] Tenía usted razón, sin duda, al decirme que en la actualidad la historia y la novela ya no pueden distinguirse". Este principio de impasibilidad hace de Flaubert el inspirador o, al menos, el precursor de los historiadores de finales del siglo.[14]

[13] Numa Denis Fustel de Coulanges, *Questions contemporaines* [1893], tercera edición, París, Hachette, 1919, p. 26.

[14] Mariane Bonwit, *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité,* Berkeley, University of California Press, 1950, y Bruna Donatelli, "Taine lecteur de Flaubert. Quand l'histoire rencontre la littérature", en *Romantisme,* vol. 31, núm. 111, 2001, pp. 75-87.

La expulsión del "yo" [je]. A partir de la década de 1850 y los trabajos de Claude Bernard, la ciencia ingresa a un régimen de objetividad consistente en proteger la observación frente al sujeto que la efectúa.[15] La mediación humana se vuelve perturbación, deformación, riesgo de error. Prescindir del observador, expulsar al narrador del texto. En Flaubert, su equivalente es la regla de la ausencia de intervención: el novelista no tiene derecho a dar su opinión; "debe, en su creación, imitar a Dios en la suya, esto es, hacer y callar".[16] Para Zola, no es el escritor el que habla, sino los hechos, las leyes de la herencia. Fustel de Coulanges (y la mayor parte de los historiadores tras él) comparte esta moral de la abstención; desecha todo lo que pueda tacharse de subjetividad y conserva el dominio de sí para no infligir su individualidad al lector: "El mejor historiador de la Antigüedad será el que haya hecho más abstracción de sí mismo, de sus ideas personales y de las ideas de su tiempo para estudiar esa época".[17] En esa borradura del yo *[moi]* hay una abnegación, una modestia sacrificial que reencontramos en el monje Mabillon o en los "héroes de la ciencia" según Renan, resignados a no ser más que anónimos redactores de monografías. La virtud importa tanto como la verdad: en historia, el yo es aborrecible porque es narcisismo, pero también porque es no-ciencia. Así como la química y la astronomía son impersonales, la extinción del yo garantiza la objetividad de los historiadores. Certifica la neutralidad axiológica, esa *Wertfreiheit* que Max Weber recomendará a comienzos del siglo XX.

[15] Véase Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivité,* Dijon, Les Presses du Réel, 2012, caps. 3 y 4.

[16] Gustave Flaubert, carta a Amélie Bosquet, 20 de agosto de 1866, en *Correspondance,* vol. 3, *op. cit.,* p. 517.

[17] Numa Denis Fustel de Coulanges, "Comment il faut lire les auteurs anciens", en Camille Jullian (comp.), *Extraits des historiens français du XIXe siècle,* París, Hachette, 1908, pp. 659 y ss.

El punto de vista universal. La actitud de dar un paso atrás para tener perspectiva, que adoptan el novelista y el historiador, es una manera de dominar el panorama. La observación desde arriba, punto de vista de Dios, permite percibir todo de una sola vez. Esa visión general es una de las marcas de fábrica del realismo, pero los historiadores la conocen desde Polibio y su invención de la *synopsis*, narración sinóptica que permite abarcarlo todo en una mirada. Se puede, dice Luciano de Samosata, ver desde arriba el campamento romano y, un instante después, el campamento persa. A imagen de Zeus o del aventurero en *Icaromenipo*, el historiador es el que vuela "por encima de las nubes". ¿Punto de vista externo o punto de vista omnisciente? Contrariamente al novelista, el historiador no es capaz de penetrar en lo más recóndito de las almas; pero, como el novelista, siempre sabe más que sus personajes, aunque solo sea porque conoce la continuación de la historia. La focalización cero (para valernos de la tipología de Gérard Genette), en la cual el narrador está a la vez ausente y omnipresente, será el modo privilegiado de la historia metódica. Al fin y el cabo, el "punto de vista sin punto de vista" de la ciencia histórica, "punto de vista de sobrevuelo y por encima de espectador casi divino",[18] coincide con el "por doquier y en ninguna parte" del narrador flaubertiano.

El sueño de transparencia. Para avalar la idea de que tienen un acceso directo a la realidad, los novelistas recurren con frecuencia a la metáfora del cristal. "La casa de la ficción, en suma, no tiene una ventana sino un millón", escribe Henry James en el prefacio de 1908 a *The Portrait of a Lady;* esas aberturas, ventana o agujero en la pared, dan a la

[18] Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France, 2000-2001,* París, Raisons d'Agir, 2001, p. 222 [trad. esp.: *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad. Curso en el Collège de France, 2000-2001,* Barcelona, Anagrama, 2003].

"escena humana". En Zola, las arquitecturas abiertas —ventana, escaparate, invernadero, cristalero— forman una inmensa "casa de cristal" que no puede sustraer nada a las miradas. Ese verismo hialino se traduce en una perfecta claridad de intriga, una luz igual sobre todos los personajes, una composición lógica, un vocabulario accesible a todos. En efecto, como dice Maupassant, los novelistas que huyen de la "mera realidad", al exponer hechos dudosos o escribir con preciosismo, hacen que caiga "la lluvia sobre la limpieza de los cristales".[19] Los historiadores metódicos no ignoran que la historia es un conocimiento indirecto, por huellas; pero su narración apela a la hipotiposis que, como la define Quintiliano, "pone la cosa bajo nuestra mirada". Al hacer ver, ese realismo permite un acceso directo a los "hechos". Se asiste a la escena: el pasado vuelve a representarse ante nosotros, como si el lenguaje y la narración se borraran.

El cientificismo justifica el modo objetivo adoptado tanto por la literatura realista como por la historia metódica. Más allá de la técnica narrativa, podemos discernir un verdadero *habitus* de la objetividad: discreción, seguridad, autodominio, asociados a la legitimidad del científico y del resultado. Las posiciones epistemológicas y morales determinan, pues, las elecciones de escritura. Los especialistas en poética que están en la esfera de influencia de Barthes han mostrado el "efecto de real" que resulta de ello, la parte de ilusionismo vehiculada por la mímesis, privilegio y proeza del narrador-Dios.[20]

[19] Guy de Maupassant, "Le roman" [1887], en *Pierre et Jean*, París, P. Ollendorff, 1888, p. xxxv [trad. esp.: "La novela", en *Pierre y Jean*, Madrid, Veintisiete Letras, 2010]. Véase Philippe Hamon, "Zola, romancier de la transparence", en *Europe*, núm. 468-469, abril-mayo de 1968, pp. 385-391.

[20] Véase Gérard Genette y Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, París, Seuil, 1982, en particular Roland Barthes, "L'effet de réel" [1968], pp. 81-90 [trad. esp.: "El efecto de real", en *El susurro del lenguaje. Más allá de*

Didactismo, ideal de claridad y limpidez, lisura, narración inconsútil, principio de impasibilidad, ausencia ubicua del enunciador, punto de vista absoluto, acceso directo a la realidad, tono de evidencia: tales son las estructuras indisociablemente cognitivas y narrativas de una historia (en el doble sentido de la palabra) que se cuenta sola. Esa "objetividad" en todo su esplendor termina por adquirir una dimensión mitológica. Como Zola al describir los distintos departamentos de una gran tienda, Ernest Lavisse, suplente de Fustel de Coulanges en la Sorbona y luego profesor y director de la Escuela Normal Superior, cuenta las fiestas en la corte de Luis XIV:

> En la magnificencia de esas celebraciones podían verse exquisitos refinamientos. [...] Luego de servirse una colación en el bosquecillo del Marais, acompañada de los sonidos mezclados de las aguas, los violines y los oboes, se representó el *Alceste* de Lulli en el Patio de Mármol, ornado con cajas de naranjas, guirnaldas, veladores y jarrones de oro. Manaban las aguas de la fuente enguirnaldada; para que el ruido no fuese excesivo, unos floreros ensordecían su caída. Uno de los placeres más apreciados por el rey era pasearse en góndola en el ocaso o ya caída la noche, seguido de una embarcación que llevaba a Lulli y su compañía.[21]

La historia metódica no es una reflexión sobre la prueba. Hay en ella una exposición de hechos, un encadenamiento de certezas, mucho más que una demostración. Las aguas manan de la fuente y se nos aparecen Luis XIV y su corte. Nos deslizamos por un relato sin origen ni asperezas. Puesto

---

la palabra y de la escritura, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 179-187], y Philippe Hamon, "Un discours contraint", pp. 119-181.

[21] Ernest Lavisse, *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, vol. 7, París, Hachette, 1905, pp. 155 y 156.

que la paradoja del modo objetivo radica en ser un modo que se niega, un modo huidizo que disimula su presencia y sus atributos hasta desaparecer, en virtud de una autoborradura que deja a la realidad hablar "por sí misma".

Baudelaire escribe, con respecto al Salón de 1859, que el positivismo caracteriza la pintura realista, atada a las cosas "tal como son". En realidad, el equivalente de la historia objetiva en el dominio del arte no es la pintura de Courbet, sino la pintura académica. Los "*pompiers*" Cabanel, Gérôme, Bouguereau, Meissonier, Laurens, Detaille, vinculados a las grandes instituciones públicas —Academia, Escuela de Bellas Artes, Salón—, ofrecen Venus y cargas de caballería a la burguesía en el poder. Productores de arte oficial, apasionados por los detalles donde se exhibe su virtuosismo técnico, pintan como eruditos. La exactitud anida hasta en los botones de las polainas.

Como los historiadores de Estado de los años 1870-1890, los pintores académicos reproducen el pasado nacional en la escena de la Historia. Su historia-acontecimiento, donde ofician los reyes y las eminencias grises, es una historia relamida en la que la imitación se ha impuesto a la inteligencia. Tanto en el campo artístico como en el campo historiador se constatan el mismo monopolio de la legitimidad, el mismo profesionalismo, el mismo cuidado de la legibilidad, el mismo punto de vista frontal y universal, la misma "estética de lo finito" que escamotea la impresión y el esbozo, hace desaparecer al maestro detrás de su obra, desrealiza la realidad a fuerza de distancia e impersonalidad. Será necesario todo el genio de Manet no solo para hacer caer en desuso esa manera de pintar, sino incluso para derribar el sistema de la Academia.[22] No hubo, en cambio, un Manet para la universidad francesa.

[22] Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France, 1998-2000,* París, Seuil y Raisons d'Agir, 2013.

VIDENTES CONTRA MANDARINES

En los últimos decenios del siglo, los metódicos de la universidad (Seignobos, Lavisse, Lanson, Durkheim) radicalizan, hasta hacer de ellos una ley de hierro, los principios epistemológico narrativos introducidos por los cientificistas de la primera generación. Sin embargo, estos últimos tenían una práctica mucho más flexible de la historia-ciencia, que no ignoraba su dimensión literaria.

En sus prefacios a los *Ensayos de crítica y de historia* (1858), Taine promueve una historia experimental a la manera de Claude Bernard, que incluye análisis de los hechos, clasificación, abstracción y formulación, con vistas a lograr una "anatomía en la historia humana". Esto no le impide rendir homenaje a Lessing, Scott, Carlyle, Thierry y Michelet, pioneros de la historiografía moderna, que buscaron detrás de los textos al hombre vivo dotado de pasiones. En un artículo de 1881 dedicado a la "psicología del jacobino", propone una historia psicológica mucho más cercana a la literatura por estar fundada en la intuición, la imaginación, la capacidad de introspección, la identificación del historiador con su objeto, la técnica del monólogo interior.[23] En lo que se refiere a Renan, filólogo, escribe la *Vida de Jesús* (1863) tras un viaje a Palestina en busca de los senderos hollados por el Nazareno y los horizontes contemplados por él. Como la introspección y la psicología, la imaginación se cuenta entre las herramientas del biógrafo: para hacer revivir a las almas del pasado, "debe estar permitida una parte de adivinación y conjetura".

Estos cientificistas de la primera hora no solo viven aún en tiempos de las bellas letras —arte de la pluma, talento

[23] Patrizia Lombardo, "Hippolyte Taine between Art and Science", en *Yale French Studies*, núm. 77, 1990, pp. 117-133, y Nathalie Richard, *Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature*, París, Garnier, 2013, pp. 140 y ss. y pp. 245 y ss.

del hombre de letras, rechazo de la especialización, ensayismo, viajes de erudición, éxitos mundanos—, sino que tienen perfecta conciencia de que la historia pertenece a la literatura. La generación de los metódicos, al contrario, rechaza todo lazo de parentesco: la "ciencia pura" que es la historia correría el riesgo de contaminarse. En los últimos decenios del siglo, la historia rompe con la literatura. Para decirlo con más exactitud, corta los lazos con la clase de los textos "literarios".

Ese divorcio tiene varias causas. La primera es una situación de rivalidad agudizada por el uso del modo objetivo. Prosigue la batalla de la verdad de la década de 1830. ¿Será la historia una ciencia social más apta que el naturalismo? ¿Cuál pronunciará el discurso más pertinente sobre la realidad? La novela es la forma adoptada por la investigación social y la historia contemporánea en una época en que los historiadores profesionales, al contrario de Zola, no se interesan por los oficios, los salarios, los presupuestos, la jerarquía social, los modos de vida, el nacimiento, la muerte, la enfermedad, el sexo, el amor, ni por ninguno de los temas que constituirán la pasión de la escuela de los *Annales* y la historia de las mentalidades en el siglo XX. En ese concepto, el naturalismo tuvo un papel pionero, como la novela scottiana en su momento. En tanto que el pueblo llano interesa a los escritores desde los años 1830 y a los sociólogos de Chicago desde la década de 1920, habrá que esperar el trabajo de Georges Lefebvre en el período de entreguerras y, sobre todo, la "nueva historia" de los años setenta para que los historiadores tengan la idea de ocuparse de los humildes, los anónimos, los silenciosos, las cosas cotidianas.

Las transformaciones institucionales constituyen otro factor de ruptura. Con la autonomización paralela de la universidad y el campo literario, se cristalizan dos figuras: el "científico" (Claude Bernard, Pasteur, Lavisse), artesano

de la verdad y de la gloria nacional, notable cubierto de honores, y el "artista" (Baudelaire, Verlaine, Van Gogh), enfrentado a la sociedad burguesa y a la incomprensión de sus contemporáneos.[24] Ahora bien, esas dinámicas entran en conflicto. El poeta lleva una vida de bohemia y proclama su desdén por las convenciones, su repugnancia por la cotidianeidad prosaica (y, en consecuencia, por el naturalismo). El utilitarismo de la ciencia y el imperativo documental contrarían su sed de libertad. Vidente contra mandarín. Genio incomprendido contra institución. Artífice inmortal contra descubrimientos perecederos. Pasión crística contra meticulosidad. Gratuidad del arte contra ideología del progreso.

Representantes de una profesión, los historiadores ya no se reconocen en los artistas, poetas y otros "hombres de letras". Las provocaciones de la vanguardia son un fastidio para su búsqueda de respetabilidad científica. La disciplina colectiva no es compatible con los arrebatos del yo y las fugas de lo imaginario. La moral de la humildad no puede tolerar las pretensiones autorales. Al confesar, en el comienzo de su estudio *Des réputations littéraires* (1893), que buscaba la gloria *post mortem,* Paul Stapfer, decano de la Facultad de Letras de Burdeos, cae en el ridículo: ha olvidado que el oficio de crítico e historiador "solo vale por la supresión de nuestra persona".[25]

Durante el reinado de Luis XIV, la mayoría de los hombres de letras se movían en el ámbito de las academias o eran financiados por el Estado. En el siglo XIX, esa sigue siendo la suerte de los universitarios, pero ya no de los escri-

[24] Véase Christophe Charle, *Naissance des "intellectuels", 1880-1900,* París, Minuit, 1990, pp. 24 y ss. [trad. esp.: *El nacimiento de los "intelectuales"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009].

[25] Gustave Lanson, "L'immortalité littéraire" [1894], en *Hommes et livres. Études morales et littéraires* [1895], Ginebra y París, Slatkine, 1979, pp. 295-315.

tores. La historia vive sometida: depende de la nación, de la facultad, de la corporación, de los archivos. La literatura, por su parte, se ha emancipado. En ese sistema, muy polarizado, Zola ocupa un lugar central pero ambiguo. ¿Frecuentará a los artistas malditos o a los científicos de la República? Se pondrá más bien del lado de la competencia experta, el éxito comercial, la Legión de Honor, pero las ciencias y la historia ya no aceptan a los hombres de pluma.

Otorgar al historiador el monopolio de lo real, la seriedad, la ciencia, la verdad, y dejar al escritor reinar en la literatura, el arte, la imaginación, la subjetividad, equivale a condenar el proyecto naturalista. El espacio intermedio se torna sospechoso y queda condenado al fracaso. En ese contexto, Gustave Lanson, profesor en la Sorbona y futuro director de la Escuela Normal (en 1919, después de Lavisse), inventa una ciencia de la literatura mediante la aplicación de los métodos de la erudición, la filología y la historia a los textos. Los críticos "literarios" —Brunetière, Faguet, Nisard— quedan del lado de la literatura, es decir, de la no-ciencia.

Los objetivos de esa clarificación institucional explican la violencia contra Zola de la que Lanson da pruebas en su artículo "La littérature et la science" (1892), y que sobrepasa largamente el tono de la discusión científica. Para él los naturalistas representan la forma "más exagerada y degradada de la literatura científica"; aparecen como los embusteros en los cafés cantantes de provincia, "entre una canción boba y cochinos sabios". El proyecto zoliano es el nudo que hay que cortar para separar de una vez por todas la ciencia y el arte, la objetividad y la escritura. Que en lo sucesivo cada cual se instale en su territorio. Lo posible, lo desconocido, lo indemostrable, lo irreal constituyen la materia de la literatura; los objetos de la ciencia no pueden dar pábulo a la invención poética, novelesca u oratoria. Para ir por terreno seguro y fundar una ciencia de la literatura, es necesario

dotarse de un método. Y Lanson se regocija: "En nuestros días, la historia ha roto con la literatura".[26]

Que la literatura pierda todas las esperanzas de decir la verdad: ese papel queda reservado a la ciencia y sus nuevos reclutas —historia, historia literaria, sociología— dentro de la universidad. El científico no hace literatura; solo puede leerla y comentarla. Ese adiós a la creación es el precio que debe pagarse para entrar al templo del saber y conquistar la autonomía profesional en el seno de un sistema de disciplinas especializadas. De ahora en más la historia-ciencia se opone a la literatura-arte.

Dos milenios olvidados

Científicos y escritores: ese es ahora el trazado de la frontera. Pero esta línea atraviesa la propia historia. La separación respecto de la literatura, la novela, la poesía, el universo de las letras se acompaña de un desprecio por los historiadores demasiado "literarios" (sean antiguos o modernos). La historia que estos practican es a la vez lo contrario y el pasado de la ciencia histórica: dramatización, anécdotas, pintoresquismo, color local, retórica, subjetividad, eclecticismo, adivinación, pasiones contemporáneas. Dentro de la disciplina, "literario" se convierte en un término despectivo. En 1855, Michelet se irrita cuando lo alaban como escritor o poeta, porque con ese apelativo "se ha creído hasta aquí abrumar al historiador".[27] Fustel de Coulanges se siente ofendido cuando se celebra su "talento" de escritor y su "admira-

[26] Gustave Lanson, "La littérature et la science" [1892], en *Hommes et livres, op. cit.*, pp. 317-364. Véase Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, París, Seuil, 1983, pp. 35-51.

[27] Jules Michelet, carta a Hippolyte Taine, 1855, citada en Roland Barthes, *Michelet* [1954], París, Seuil, col. Points, 1988, p. 76 [trad. esp.: *Michelet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988].

ble *Ciudad antigua*".[28] El parentesco con la ciencia ennoblece, la cercanía de la literatura degrada.

Para Monod, Langlois y Seignobos, la historia es un género literario hasta los románticos. Solo entra en la Modernidad a partir de la década de 1860, al convertirse en ciencia. Los metódicos eligen para sí algunos predecesores desde el Renacimiento (jesuitas, benedictinos, eruditos alemanes): estos encarnan un prolongado tanteo, la prehistoria de la historia, los peldaños que hay que trepar para acceder a la Ciencia. Los otros, librados a los caprichos de su imaginación, han sido "literatos antes de ser científicos".[29] *Exeunt* Heródoto y los griegos, Tácito y los latinos, los cronistas medievales, los memorialistas de la Época Clásica, los Guichardin, los Bayle, los Voltaire, los liberales, los románticos, todos esos autodidactas llenos de encanto y pasión. Víctimas colaterales de la revolución metódica, están ahora en la órbita de la "literatura".

¿Voltaire? Un filósofo. ¿Gibbon? Un escritor del Siglo de las Luces. ¿Michelet? Un poeta dotado de un vigoroso temperamento. Aun Monod, que conserva sus papeles íntimos y le dedica un curso en el Collège de France, lamenta que sus libros ignoren "la precisión científica, el método".[30] Michelet tiene el mérito de haber resucitado el pasado, pero ya no tiene nada de un científico, un erudito, un devorador de archivos, un inventor de conceptos, hasta que Lucien Febvre fulmine a los "pobres diablos" de la generación de 1870-1890, que lo rebajaron al rango de "lite-

[28] François Hartog, *Le XIXe siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges*, París, Seuil, col. Points Histoire, 2001, pp. 156 y 157.

[29] Gabriel Monod, "Du progrès des études historiques...", *op. cit.*, pp. 29 y 30.

[30] Gabriel Monod, *Renan, Taine, Michelet. Les maîtres de l'histoire*, París, Calmann-Lévy, 1894, p. 181. Véase Yann Potin, "Les fantômes de Gabriel Monod. Papiers et paroles de Jules Michelet, érudit et prophète", en *Revue Historique*, núm. 664, 2012, pp. 803-836.

rato".[31] Es así como la historia-método encoge y desnaturaliza a los historiadores que no han pensado como ella: los convierte en "escritores de talento", artistas esencialmente preocupados por el estilo, el color, la vida, arrebatados por su entusiasmo. Quien no procure poner de manifiesto hechos estará condenado a errar en las brumas de la imaginación. La norma rankeana ha borrado la complejidad de Ranke.

La libertad de creación de que disfrutaba el hombre de letras no puede sobrevivir a la especialización de las disciplinas y las exigencias de la carrera. En 1859, la muerte de Macaulay, saludado como "un genio casi universal, un poeta, un orador, un crítico, un historiador, un biógrafo",[32] marca en este aspecto el final de una época, mucho antes de la desaparición de Renan y Taine a principios de la década de 1890. En lo sucesivo, son contados los historiadores que se atreven a practicar un género que no sea la historia. Henry Adams, *academic* y futuro presidente de la American Historical Association, publica dos novelas en la década de 1880, *Democracia* y *Esther*, pero sin firmarlas. Enamorado de la viña borgoñona, Gaston Roupnel es a la vez novelista e historiador del campo, pero realiza una carrera de medio tono; solo Febvre se niega a ver en él a "un aficionado un poco fantasioso".[33] Aún más contados son los científicos que intentan conciliar, en una misma investigación, arte y ciencia. Las ensoñaciones-paseos de Élisée Reclus, escritas en primera persona, sin bibliografía, a fin de instruir y conmover,

[31] Lucien Febvre, *Michelet et la Renaissance*, París, Flammarion, 1992, p. 53.

[32] Amédée Pichot, prólogo a Thomas Macaulay, en *Œuvres diverses de Lord Macaulay. Biographies, essais historiques, critiques et littéraires. Première série*, París, L. Hachette, 1860, p. IX.

[33] Lucien Febvre, "Les morts de l'histoire vivante. Gaston Roupnel", en *Annales ESC*, vol. 2, núm. 4, 1947, pp. 479-481.

son "a la vez ciencia y poesía".[34] Pero se lo desdeña como un geógrafo excéntrico, más "literario" que "científico", a pesar de su *Nueva geografía universal* en 19 volúmenes. Es cierto, claro está, que este burgués protestante se atreve a calificarse de anarquista, feminista y vegetariano.

La vocación literaria se percibe como una prueba de diletantismo, una falta de seriedad, una pretensión irrisoria. El historiador no puede ser un escritor; de ahora en más su cultura es la del *compilator* o el *commentator.* Esta obsesión con la escritura, esta fobia ante lo literario que podría manchar la historia, revelan la fuerza del paradigma científico. Dos siglos después de la separación de las letras y las ciencias, la historia ha cambiado de campo. Ha cortado los lazos con la literatura, la poesía, la epopeya, la elocuencia, la novela, que tanto le aportaron. Ese repudio, como una vergüenza de los orígenes, asesta un golpe mortal al sistema de las bellas letras.

De ahí la alternativa a la que se enfrentan los historiadores. O bien hacen literatura y llegan al gran público, pero su escritura, precientífica y hasta anticientífica, les cierra las puertas de la universidad, o bien hacen historia y tienen el privilegio de la verdad, pero al precio de someterse a las reglas de un medio profesional. Hay dos categorías de historiadores, señala un joven poeta en vísperas de la Primera Guerra Mundial: la escuela universitaria, de Seignobos a Aulard, que fundó la historia-ciencia, y la escuela académica, que, al especializarse en los relatos de batallas y los retratos de monarcas, apunta a la Academia Francesa.[35] Entre la verdad sólida y el poder de vida, entre la seriedad y la evocación, es menester, por desdicha, elegir.

[34] Élisée Reclus, carta a su editor, citada en *Histoire d'une montagne* [1880], Gollion y París, Infolio, 2011, pp. 18 y 19 [trad. esp.: *Historia de una montaña*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008].

[35] Henri Franck, "Henri Houssaye", en *La Danse devant l'arche,* París, Nouvelle Revue Française, 1912, pp. 219-222.

La ruptura de la década de 1880 tiene repercusiones en las clasificaciones normativas. Tanto para el *Larousse du XXe siècle* como para el *Lagarde et Michard* la literatura incluye a los historiadores antiguos, medievales y románticos, hasta Renan y Taine; después de estos, la historia ya no forma parte de ella.

NACIMIENTO DEL NO-TEXTO

Pero no es por denunciar a la literatura que los metódicos escapan a ella. Ante todo, lo hemos visto, comparten con los escritores realistas un conjunto de técnicas: el modo objetivo. Ahora bien, los efectos de real sumen al lector en una narración teatralizada, relato-espectáculo que lo arrastra al corazón de la "Historia". El verismo hialino, lejos de garantizar la objetividad, la debilita al hacer de la historia un relato que cae por su propio peso, una evidencia en la que el yo *[moi]* del científico es mucho más activo por saberse invisible. No es de sorprender, en consecuencia, que la saña antiliteraria de los metódicos vaya a la par con una escritura dramatizada y partidista. En ese sentido, los metódicos practican una historia extremadamente "literaturizada": *L'Invasion dans le département de l'Aisne* (1872), del joven Lavisse, es una epopeya que tiene algo de la historia-tragedia; los manuales de historia republicanos, con sus hombres ilustres y sus lecciones de moral, pertenecen al género de la historia-elocuencia, y el nacionalismo exacerbado que encontramos en Monod y Lavisse resucita la historia-panegírico.

En particular, la historia universitaria elabora una poética del saber. Introducción, plural mayestático, cita, nota a pie de página y bibliografía constituyen "procedimientos literarios" mediante los cuales la historia "se sustrae a la literatura, se asigna una jerarquía de ciencia y la

significa".[36] Esa escritura funciona pues como un antídoto: el historiador es mucho más historiador (es decir, científico) en cuanto rastrea las metáforas, se deshace "de los brillantes falsos y las flores de papel" y vela por "no endomingarse nunca".[37] A imagen de Pasteur, elimina los "microbios literarios" que se albergan en las introducciones, las transiciones y las conclusiones.[38] La escritura es un factor parásito que hay que reducir al mínimo, ya que no es posible deshacerse de ella por completo. Es un adorno de mal gusto, el miriñaque de la historia, casi una enfermedad vergonzosa.

Como sin duda es preciso vehicular un tema, los manuales y textos teóricos abordan la cuestión de la escritura, pero siempre al final, una vez que se ha tratado todo lo demás. Langlois y Seignobos solo se ocupan de ella en las últimas páginas de su *Introducción*. Aun en Monod, sensibilizado por la cuestión debido a su fervor micheletiano, la escritura es lo que aparece en último término. Cuando se hace historia, hay que reunir ante todo materiales, clasificarlos, criticar a continuación las fuentes y los hechos y luego sintetizar el conjunto; viene por último la "exposición histórica", es decir, la presentación de los resultados. Esta etapa, librada al "talento personal" del historiador, introduce una deformación fastidiosa pero inevitable, al sumar a la realidad un "elemento subjetivo e individual".[39] La escritura es la terminación del trabajo científico, el añadido al

[36] Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, París, Seuil, col. La Librairie du XX Siècle, 1992, p. 21 [trad. esp.: *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996].

[37] Charles-Victor Langlois y Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques: 1898* [1898], París, Kimé, 1992, p. 252 [trad. esp.: *Introducción a los estudios históricos*, Buenos Aires, La Pléyade, 1972].

[38] Charles-Victor Langlois, "L'histoire au XIXe siècle", en *Questions d'histoire et d'enseignement*, París, Hachette, 1902, p. 229.

[39] Gabriel Monod, "Histoire", en Félix Thomas (comp.), *De la méthode dans les sciences*, París, Félix Alcan, 1909, p. 360.

que hay que resignarse. En cuanto toque final, incumbe al "talento" del historiador, pero está sometida a las reglas de la profesión que imponen vigilarla rigurosamente.

En realidad, esas prohibiciones se apoyan en una división social: la jerarquía universitaria ejerce todo su peso sobre las prácticas de escritura. En 1913, a los 71 años, Lavisse, personaje oficial de la República y colmado de honores, es el "jefe" de la historia francesa. Ejerce una verdadera censura sobre los redactores de la *Histoire de France contemporaine,* que dirige en Hachette. Llenando de tachaduras las pruebas de *La Révolution,* de Philippe Sagnac, primer volumen de la colección, modera el verbo demasiado generoso, pone coto al entusiasmo de la convicción, hace prevalecer su punto de vista liberal y burgués y destaca el consenso nacional.[40] Pero nadie censura a Lavisse cuando alaba las buenas acciones de Sully y menos aún cuando glorifica la República frente a escolares.

En el mundo académico, la escritura refleja el reparto de poderes. Quienes fijan y transgreden las reglas están en la cumbre de la gloria. Dejan correr su pluma en un estilo amplio y agradable. Tienen derecho a indicar sus preferencias y exaltar a Francia en manuales o ensayos que marcan el apogeo de una trayectoria. Su "yo" *[je]* tiene derecho de ciudad en los prefacios, las autobiografías y, pronto, las "ego-historias" introducidas por Pierre Nora a fines de la década de 1980. En todos los otros casos —es decir, el grueso de la universidad—, la escritura es la ropa que es imperioso ponerse para salir, entre colegas. Ambigua necesidad de las palabras: no es razonable aparecer desnudo en público, pero sería indecoroso hacerse notar por un atuendo barroco o una apariencia "endomingada". La escritura debe ser lo más

[40] Alice Gérard, "Philippe Sagnac revu et corrigé par Ernest Lavisse. Un modèle de censure discrète", en *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine,* vol. 4, núm. 48, octubre-diciembre de 2001, pp. 123-159.

discreta posible, porque es el embalaje de una cosa infinitamente más valiosa que ella: la realidad "objetiva". Como explica Seignobos, "las fórmulas de la elocuencia no son ornamentos inofensivos: ocultan la realidad, desvían la atención de los objetos para dirigirla hacia las formas".[41]

La exterioridad del lenguaje es uno de los principios de la historia metódica. En literatura, dice Lanson, la "forma" es más importante que el "fondo". En las ciencias sucede lo contrario: la verdad preexiste a la forma, es superior a ella. Entonces, "si la verdad puede captarse en sí misma, la forma no es sino una vestimenta molesta; la verdad es más bella en su desnudez".[42] Para acceder a ella, para ser fiel a los "hechos", es menester empeñarse en un estilo aséptico y un plan bien desglosado, protecciones contra la subjetividad. La escritura se convierte en el tormento de la historia, obligada a realizar sobre sí misma un constante esfuerzo de restricción. Escribir, pero lo menos posible. Utilizar palabras, pero insonoras; un plan, pero mecánico; hacerse insignificante, como el gris de una pared.

La aparición de los metódicos es el momento un poco absurdo en que la historia se creyó capaz de expulsar a la literatura de sí misma, como una cosa mórbida: una "emancipación" de la que salió mutilada, huérfana y epistemológicamente empobrecida. La codificación de la historia-ciencia por una comunidad profesional constituyó una revolución, pero tuvo un costo. La teoría del estilo como vestimenta, que afirma el carácter a la vez utilitario e inesencial de la escritura, invadió las publicaciones científicas. El desprecio por lo literario, la preferencia por el "contenido", el elogio de lo neutro y lo modesto, la obsesión contra lo "brillante", se cristalizaron en un no-texto cuya función es abjurar sin

[41] Charles Seignobos, *L'Histoire dans l'enseignement secondaire*, París, Armand Colin, 1906, pp. 38 y 39.

[42] Gustave Lanson, "La littérature et la science", *op. cit.*, p. 346.

cesar de la literariedad. Al dejar el sistema de las bellas letras para unirse al campo de la ciencia, la historia abandonó la idea de que ella misma era también una forma.

Hay, en consecuencia, un vínculo entre la puesta a punto del método y la victoria del no-texto, entre el apetito de cientificidad y la renegación de la literatura, como si la nueva dignidad de la historia exigiera hacer tabla rasa del pasado. En lo sucesivo, el no-texto es garantía de cientificidad. Ser objetivo es no escribir.

La revolución metódica no impedirá a algunos construir una obra. Marc Bloch escribirá *La extraña derrota* (1940), a la vez testimonio, introspección y análisis del hundimiento francés. En el siglo XX, estarán Johan Huizinga, C. L. R. James, Mona Ozouf, Michelle Perrot, Georges Duby, Saul Friedländer. Historiadores de profesión escribirán, al margen de su investigación, novelas o autobiografías. Pero ya no habrá mucha gente que defienda la idea de que la historia puede ser —en cuanto ciencia social— una creación literaria.

El adiós a la literatura permitió a la historia conquistar su autonomía intelectual e institucional. También funcionó como un purgante. Puesto que el historiador abandona a las letras todo lo que de ahora en más lo hace ruborizar: el compromiso del yo, los desafíos de la investigación, las incertidumbres del saber, las potencialidades de la forma, la emoción, el placer del lector. Esta neutralidad más o menos forzada llegará a ser, con el paso del tiempo, tradición, obligación profesional, modestia mal entendida, autocensura, austeridad huraña. En la universidad hay mecanismos para justificar una completa indiferencia a la escritura, al texto, a la construcción, al ritmo, a la lengua y, desde luego, al lector, porque ese desdén es una prueba de cientificidad. Una sola narración es lícita, y se niega: el modo objetivo. Toda una serie de reglas tácitas comprometen al historiador (y a sus nuevos colegas, el historiador de la literatura y el soció-

logo) a sofocar su creatividad, a no producir un texto o, mejor, a producir un no-texto envuelto en una no-escritura.

Las ciencias sociales y la "vida"

Frente a la generación de los Langlois y los Lanson, que afirma que solo la historia accede a la verdad de los hombres, la sociología naciente y la joven literatura reaccionan con vigor. Al endurecerse, el conflicto instaura una enemistad triangular.

La sociología contra la historia. Aunque se diga "erudición" o "ciencia pura", la historia sigue manteniendo vínculos con la "tercera cultura". Monod ingresa a la Academia de Ciencias Morales y Políticas en 1897, y en el Collège de France revigoriza el espíritu de la cátedra "de historia y moral" ocupada por Daunou y Michelet. Pero la sociología que Durkheim funda en la década de 1890, heredera de una tradición ahora secular, es severa con respecto a la historia. A comienzos del siglo XX, en respuesta a una obra de Seignobos, *El método histórico aplicado a las ciencias sociales,* François Simiand, discípulo de Durkheim, trata de entablar contra los historiadores un proceso de cientificidad. Estos últimos permanecen al margen de la ciencia porque veneran a tres "ídolos": el hecho político o militar, el individuo o el caso único, y el origen o el túnel cronológico. Las ciencias sociales, por su parte, privilegian el estudio de las instituciones, las regularidades, los fenómenos colectivos, con el fin de establecer leyes. En una palabra, no se trata de estudiar por centésima vez el "caso del collar", sino el estado de la agricultura y la industria en tiempos de Turgot.[43] Los durkheimianos empujan la historia hacia el lado de las le-

[43] François Simiand, "Méthode historique et science sociale" [1903], en *Annales ESC*, vol. 15, núm. 1, 1960, pp. 83-119 [trad. esp.: "Método histórico

tras, es decir, de la no-ciencia: la sociología menosprecia la historia como esta menosprecia la literatura.

La literatura contra la historia y la sociología. Las letras son sonrientes y dulces, las ciencias, áridas. En el siglo XIX, ese lugar común desemboca en el proceso contra la "ciencia moderna", acusada de secar la vida, desencantar el mundo, querer diseccionar con escalpelo las bellezas de la naturaleza y los tornasoles del ser. La crítica, formulada por los escritores católicos de la primera década del siglo contra los enciclopedistas, es retomada por Nietzsche en "Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida" (1874). En la *Belle Époque,* las pretensiones de los metódicos y los durkheimianos suscitan la ira de los escritores conservadores. Como Agathon, Paul Bourget y Henry Bordeaux, Péguy reprocha a los científicos de la nueva Sorbona (republicana) su racionalismo, su espíritu crítico y su intelectualismo jergático, destructores de la sensibilidad y la vida interior. Mientras Péguy ejecuta a los historiadores de fichas en *Clío* y "Langlois tel qu'on le parle" (1912), Proust construye *En busca del tiempo perdido* contra Sainte-Beuve y Lanson. Los escritores no necesitan ciencias sociales para contar la vida y decir la verdad de los hombres. Con referencia a *Los Buddenbrook* (1901), Thomas Mann afirma haber encontrado por sí solo, "sin ninguna lectura, por intuición directa", la idea de que el capitalismo participaba de la ética protestante; a posteriori reconoció su idea en Weber y Sombart.[44] Paul Bourget, que vive un enorme éxito, inscribe *La etapa* (1902) en la huella de una "sociología" de Balzac y Le Play portadora de "verdades científicas": fiebre igualita-

y ciencia social", en *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales,* núm. 6, 2003, pp. 163-204].

[44] Citado en Wolf Lepenies, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie,* París, Maison des Sciences de l'Homme, 1990, p. 296 [trad. esp.: *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia,* México, Fondo de Cultura Económica, 1994].

rista nacida en 1789, individualismo sin freno, muerte del espíritu de familia, desarraigo de los hombres.

La sociología contra la literatura. No bien nacida, la sociología debe distinguirse de la literatura, porque esta acaricia, desde hace decenios, un proyecto idéntico al suyo: comprender la sociedad. A esta competencia epistemológica se superpone un clivaje de naturaleza política. Impresionista e ideográfica, la literatura es más bien de la "vieja Francia", en tanto que la sociología, científica y republicana, nacida de las conmociones del siglo XIX, pertenece a la Modernidad. Con este telón de fondo se despliega la lucha de los durkheimianos contra Tarde y Bourget, a la vez hombres de letras, novelistas y sociólogos. Al igual que los historiadores "literatos" y los críticos "de pluma", los escritores "sociólogos" quedan excluidos del campo disciplinario. Sociología no es amateurismo. La literatura interesa al sociólogo en la medida en que le ofrece ejemplos que es preciso desarrollar y tipos que tiene que analizar. Así, Fausto, Werther y René ilustran *El suicidio* (1897), y Saint-Simon es uno de los principales informantes de Norbert Elias en *La sociedad cortesana* (1969).

Con la querella de los durkheimianos y los historiadores, con la revuelta de Péguy contra los jefes de la universidad republicana, con la institucionalización de la sociología, se instala un sistema bien cerrado en el que todo el mundo es ajeno a todo el mundo y cada uno se define en oposición a los otros: la sociología no es la historia, que no es la literatura, que no es la sociología. Abandonando el sistema de las bellas letras, la historia se une a la ciencia en la década de 1880 y a las ciencias sociales alrededor de 1930, con los *Annales*. Pero, en el momento en que la universidad excluye la escritura de su actualización metodológica, la novela está en plena evolución.

IV. EL RETORNO DE LO REPRIMIDO LITERARIO

EL CASO es claro: un historiador hace ciencia y, si persiste en la pretensión de escribir (movido por algún "talento personal"), su trabajo perderá cientificidad. Los vasos se comunican: cuanto más literaria, menos científica es la historia, y viceversa. En 1931, frente a sus colegas de la American Historical Association, Carl Becker no vacila en invocar a los manes "de los bardos, los narradores y los trovadores", ancestros de los historiadores, pero lo hace para romper mejor con el cientificismo del siglo XIX.[1]

En la Francia de la posguerra, la segunda generación de los *Annales* —estadísticas, fuerzas colectivas, coyuntura, larga duración— incorpora la crítica de los durkheimianos. La ironía es que practica una historia profundamente literaria. Los trabajos inspirados en Labrousse, que despliegan lo "económico", lo "social" y lo "mental", responden a los mismos automatismos que la *dispositio* de la antigua retórica. En *El Mediterráneo* (1949), Braudel propone un fresco grandioso, con una intriga, acciones, una puesta en escena, un héroe (el mar) y metáforas que lo describen como un "Lejano Oeste", una "máquina de recolectar metales preciosos", un "viejo rey" destronado por el Atlántico, una persona que "ha fracasado en su tarea de distribuidora de bienes". ¿En qué medida esas imágenes eximen de presentar pruebas? ¿Qué significan fórmulas como la "eterna historia" y la "física de la historia"?[2]

[1] Carl Becker, "Everyman his Own Historian", en *American Historical Review,* vol. 37, núm. 2, 1931, pp. 221-236.

[2] Paul-André Rosental, "Métaphore et stratégie épistémologique. *La Méditerranée* de Fernand Braudel", en Daniel Milo y Alain Boureau (dir.), *Alter*

Aquí, la literariedad de la historia es mucho menos confesable por enmascarar, detrás de su brillo, las debilidades de la demostración: la historia-poesía y la historia-retórica alejan efectivamente de las ciencias sociales. Esa imposibilidad de asumirse como escritor transformó a Braudel, el más novelista de los historiadores del siglo XX, en emblema de la historia-ciencia.

En consecuencia, la lógica de Langlois y Seignobos se mantuvo en la escuela de los *Annales:* la ciencia y la literatura se excluyen mutuamente, y la segunda obra contra el saber. En rigor, es aceptable que la "pluma" se dispense de obedecer al método, habida cuenta de que da carne al pasado y placer al lector. Por ello, los historiadores-escritores experimentan la sensación de cometer una transgresión, si no un crimen de lesa cientificidad. Hace falta tener el coraje de Georges Duby, cuya historia se compone de decorados y escenas, acontecimientos e introspecciones, vida y pasión, para alegrarse de que *Guillermo el Mariscal* (1984) se lea "como una novela de capa y espada". Pero tiene la impresión de una vuelta atrás: "Volvía francamente al relato".[3]

EL "ESCÁNDALO" NARRATIVISTA

"The Revival of Narrative", "El resurgimiento de la narrativa": tal es el título que el historiador británico Lawrence Stone publica en *Past and Present* en 1979 ("Retour au récit" [Retorno al relato], traducirá *Le Débat* un año después). El agotamiento del paradigma eco-demográfico-cuantitativista, explica Stone, ya lo encarnen el marxismo, los *Anna-*

histoire. Essais d'histoire expérimentale, París, Les Belles Lettres, 1991, pp. 109-126.

[3] Georges Duby, *L'Histoire continue,* París, Odile Jacob, 1991, pp. 192 y 193 [trad. esp.: *La historia continua,* Barcelona, Debate, 1993].

les o la cliometría estadounidense, empuja al historiador a redescubrir la narración, su función inmemorial de *storyteller*, y a ocupar nuevos territorios: los réprobos, lo íntimo, las mentalidades, las emociones, la familia, el amor, el sexo, la muerte.

El reino de la historia-ciencia, por lo tanto, habría sido interrumpido por el retorno del relato y la biografía en la década de 1980, tal cual lo ilustra el trabajo de Georges Duby, Natalie Zemon Davis o Robert Darnton. Ese análisis comete el error de tomar en serio las denegaciones de los historiadores de los años 1870-1970, como si, por metódicos o cuantitativistas que fuesen, estos hubiesen dejado siquiera por un segundo de *contar la historia*. Con ello se recae en la dicotomía entre lo científico y lo literario, según el principio ahora clásico de los vasos comunicantes. La "ciencia" había desterrado el "relato"; el arte de contar vuelve a expresarse, mientras declina la historia estadística y demográfica; la descripción remplaza al análisis, y el postimpresionismo artístico contrasta con la obsesión por las estructuras.

Sucede que el análisis de Stone no saca casi nada de los decenios de reflexión sobre la escritura de la historia. Suscribiendo la idea de que la historia es un "medio narrativo",[4] pensadores como Gallie, Danto, Kracauer, Certeau y Veyne, con quienes coincidieron Ricœur y Rancière en los años 1980-1990, mostraron que la inteligencia del pasado necesita expresamente intriga, puesta en escena, descripciones, retratos, figuras de estilo. Como indica Arthur Danto en *Analytical Philosophy of History* (1965), solo se puede explicar un acontecimiento en el contexto de una historia *(story)*, es decir, en su vínculo con otros acontecimientos. La idea será retomada por Veyne en *Cómo se escribe la historia* (1971)

[4] Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses* [1969], París, Stock, 2006, p. 100 [trad. esp.: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010].

y por Ricœur en *Tiempo y narración* (1983). El conocimiento histórico procede de la "comprensión narrativa", la competencia que tenemos para contar o seguir una historia; pero este "carácter en última instancia narrativo de la historia" no se confunde con la defensa de la historia-relato tradicional.[5] De hecho, ya la escriban Macaulay, Seignobos, Braudel o Ginzburg, la historia siempre tiene la misma estructura: "Tal o cual sujeto vivió una serie de acontecimientos", y el sujeto puede ser un molinero, Guillermo de Orange, Francia o el Mediterráneo.[6]

De ahí una conclusión que suena como un desafío: sí, la historia se escribe. Sí, hacer historia es contar una historia, un relato de acontecimientos verdaderos. Sí, hay una literariedad de la historia, y el historiador, ese "poeta del detalle", lleva a cabo una "puesta en escena literaria".[7] ¡Cosa que, desde la década de 1870, se había olvidado por completo!

Hoy el narrativismo perdió en parte su carácter iconoclasta: es fácil dar con gente que considera evidentes sus argumentos. Pero ocurre también que se deja acunar por el tedioso balanceo entre ciencia y literatura. Para Paul Veyne, la profunda narratividad de la historia va a la par con su falta de método: literaria, es no científica. Para Labrousse, a la inversa, la historia se declina en cifras, series, ciclos y medias: científica, es no literaria. Afirmar entonces que "la historia se escribe" es una manera de generar polémica, de cerrarles el pico a los colegas: "¡Tengan un poco más de modestia! Se

[5] Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, París, Seuil, col. Points Essais, 1983, pp. 165 y 255 y ss. [trad. esp.: *Tiempo y narración*, vol. 1: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987].

[6] Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, París, Seuil, col. La Librairie du xx Siècle, 1992, p. 9 [trad. esp.: *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996].

[7] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, París, Gallimard, col. Folio Histoire, 1975, pp. 111 y 119 [trad. esp.: *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993].

creen científicos, pero son literatos". De habérsenos ocurrido presentar esta seudodicotomía a los historiadores liberales y románticos, a Thierry, a Carlyle, a Michelet, se habrían alzado de hombros a modo de respuesta.

Lo que no es fácil, en cambio, es medir la literariedad de las elecciones hechas por los historiadores. Puesto que, a fin de cuentas, si es muy cierto que toda historia es narración, no hay ninguna duda de que Renan y Duby optaron por una forma más "literaria" que los otros.

El "giro retórico"

Peligro de la posición narrativista: su indulgencia frente al escepticismo. Veyne da a entender que no hay una "diferencia fundamental" entre historia y ficción,[8] y Ricœur menciona la "referencia cruzada" que liga una a otra. Ahora bien, sus obras historiográficas, aparecidas en las décadas de 1970 y 1980, son contemporáneas del *linguistic turn,* corriente de pensamiento conforme a la cual, al ser todo lenguaje, la historia no es más que una construcción discursiva entre otras.

Uno de sus principales teóricos, Hayden White, profesor de literatura comparada, desarrolla en *Metahistoria* (1973) una tesis estimulante: la historia combina un lenguaje tropológico (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) y tres modos de explicación, la puesta en intriga (novelesca, trágica, cómica o satírica), la argumentación (formista, mecanicista, organicista o contextualista) y la implicación ideológica (anarquismo, radicalismo, conservadurismo o liberalismo). La historia, en consecuencia, es regida por elecciones esté-

[8] François Flahault, Nathalie Heinich y Jean-Marie Schaeffer, "Entretien avec Paul Veyne", en *L'Homme,* núm. 175-176, julio-septiembre de 2005, pp. 233-249.

ticas, lógicas y políticas, en todos los casos precognitivas, que constituyen la matriz del discurso, el sustrato "metahistórico" del relato.

Este enfoque, que pone de manifiesto la prefiguración narrativa de la historia, revela su dimensión retórica y poética. En contra de lo que creen los cientificistas, la escritura no envuelve un "contenido" de historia; es constitutiva de esta. Pero, de ese modo, White procede a un doble desplazamiento. No solo reduce la historia a un puro objeto literario, sino que la aproxima a la ficción sobre la base de sus formas comunes. Los tropos y las ideologías no solo determinan las "estrategias" narrativas de los historiadores, sino que la historia y la ficción comparten una misma naturaleza. Convertida en composición, artificio, "ficción verbal",[9] la historia ya no tiene ningún régimen cognitivo propio. Así, el *linguistic turn* intenta desbaratarla, al negarle toda capacidad de decir, más que una ficción, algo verdadero. Veyne, Certeau y Ricœur jamás franquean ese umbral: esa es toda la diferencia entre la posición narrativista y el relativismo escéptico.

El *linguistic turn* es la resultante de varias corrientes de pensamiento. La primera es la de la duda generalizada. Se considera a Pirrón de Elis, filósofo griego activo en torno a 300 a. C., como uno de los fundadores del escepticismo, pero fue Sexto Empírico quien, cinco siglos después, transformó su enseñanza en doctrina en los *Esbozos pirrónicos:* contradicción de todas las escuelas de pensamiento entre sí, indecidibilidad de las opiniones, suspensión del juicio, aporía. El "pirronismo" es redescubierto entre los siglos XVI

[9] Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact" [1974], en Brian Richardson (dir.), *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames,* Columbus, Ohio State University Press, 2002, pp. 191-210 [trad. esp.: "El texto histórico como artefacto literario", en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos,* Barcelona, Paidós, 2003, pp. 107-139].

y XVII por Henri Estienne, que traduce los *Esbozos pirrónicos* (1562); por Saint-Réal, en su *Traité de l'usage de l'histoire* (1671), y por La Mothe Le Vayer, autor de *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire* (1668). La historia no puede llegar a ninguna verdad, porque la verdad no es de este mundo y no hay criterio alguno para arbitrar entre las diferentes versiones de los hechos. Incapaz de certeza, debe conformarse con enunciar lo verosímil y describir las pasiones de los hombres.

Llegamos a la segunda tradición, el panpoetismo, que ahoga la historia en el océano de los textos "literarios". Para Quintiliano, la historia no demuestra. Cuenta, es una especie de poesía en prosa, liberada de las restricciones métricas. El *linguistic turn* tiene como fuente principal el modelo saussureano y llega a caricaturizarlo: el lenguaje es un sistema cerrado de signos, solo hay texto, las palabras no remiten sino a sí mismas. La historia, por lo tanto, está condenada a ser prisionera del lenguaje, máquina semiológica que produce significaciones sin relación con lo real, construcción verbal desvinculada de todo lo que está fuera del texto.

Esta posición coincide con la de los especialistas en poética. Con el pretexto de que el novelista realista y el historiador metódico recurren a efectos de real, esos especialistas llegan a la conclusión de que toda historia utiliza el modo subjetivo y se confunde con la ficción. En otras palabras, como la historia se vale a menudo de las técnicas del realismo, también ella se engaña con la "ilusión referencial". Es Barthes quien, en un artículo de 1967, facilita la transición entre la posición de los semióticos y el *linguistic turn:* la historia finge creer que hay un referente exterior al discurso, pero lo que designa como lo "real", los *res gestae,* no es más que un significante carente de significado. El referente entra directamente en relación con el significante y el discurso "expresa" lo real. Conclusión: "El hecho nunca tiene otra

cosa que una existencia lingüística"[10] (veinte años después, White pondrá esta frase como epígrafe de *El contenido de la forma*). Como todo texto es autorreferencial, la única diferencia entre la novela y la historia está en los efectos retóricos de esta, los argumentos de autoridad con que se adorna.

De ahí el vínculo con la tercera tradición: la crítica del Poder. La historia, dice Barthes, es una "elaboración ideológica", y coincide en este aspecto con el posmodernismo y su desconfianza respecto de los "grandes relatos" destinados a engañar a las masas. La historia querría "hacernos" creer en sus epopeyas legitimadoras, que sirven de tapadera a la dominación de Occidente o la explotación social (White dirá por su parte que la historia moraliza). Ideología, autoridad, norma, dominación: la historia es "burguesa". Destruirla es subvertir lo real, emanciparse del pasado reaccionario para entrar, libres, al futuro de todos los posibles. La revolución, ya sea de extrema derecha o de ultraizquierda, no puede sino odiar la historia, como era el caso de los Guardias Rojos al "profanar las reliquias" en el templo del lugar de nacimiento de Confucio.[11] Los críticos de la década de 1970 presentan los panfletos antisemitas de Céline y las excitaciones pronazis de Genet como otros tantos motivos "ficcionales".

En su navegación entre dandismo nihilista y escepticismo paranoico, el *linguistic turn* no tardó en ser percibido como un peligro. Los historiadores lo combatieron: Arnaldo Momigliano desde 1981; su discípulo Carlo Ginzburg, y después Krzysztof Pomian y Roger Chartier. Todos pusieron de relieve que el historiador tiene por misión la búsqueda de la verdad, que se somete en última instancia a lo

[10] Roland Barthes, "Le discours de l'histoire" [1967], en *Essais critiques*, vol. 4: *Le Bruissement de la langue*, París, Seuil, col. Points Essais, 1984, pp. 163-177 [trad. esp.: "El discurso de la historia", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 163-177].

[11] *Ibid.*, p. 176.

real y que su saber es verificable, probado por textos, testimonios, vestigios, monedas e incluso técnicas de datación.[12] Una respuesta a la teoría de White, que, influida por el idealismo del filósofo fascista Giovanni Gentile, da armas a quienes afirman que las cámaras de gas solo son un "discurso". Por lo demás, los últimos intercambios de aquel con los historiadores se referirán al tema del genocidio.[13]

En definitiva, el *linguistic turn* habría de tener un efecto ambiguo. Obligó a los historiadores a aguzar su argumentario metodológico, pero excluida de él la escritura, percibida como el caballo de Troya de la retórica y la ficción. Hay en ello un lamentable desperdicio. En momentos en que los narrativistas lograban mostrar que la historia se escribe y se cuenta, el escepticismo posmoderno la forzó a definirse —otra vez— contra la literatura. De tal modo se perpetúan la vieja prohibición aristotélica y el tabú del siglo XIX: la historia no puede ser *póiesis,* porque de serlo se hundiría en la no-ciencia, la poesía, el relativismo, el delirio. Y de tal modo se eterniza la guerra fría entre las dos superpotencias, ciencia y literatura.

Hoy el *linguistic turn* está muerto, pero ha dejado flotar en el debate el hedor de su cadáver: la creencia en que la historia no puede ser un género literario sin sumirse al

[12] Arnaldo Momigliano, "The Rhetoric of History and the History of Rhetoric. On Hayden White's Tropes" [1981], en *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico,* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 49-59 [trad. esp.: "La retórica de la historia y la historia de la retórica. Acerca de los tropos de Hayden White", en *Historias,* núm. 29, México, octubre de 1993-marzo de 1994, pp. 3-11], y Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude,* París, Albin Michel, 1998, caps. 3 y 4.

[13] Véase Saul Friedländer (dir.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution",* Cambridge, Harvard University Press, 1992 [trad. esp.: *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final,* Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007], en especial Carlo Ginzburg, "Just One Witness", pp. 82-96 [trad. esp.: "Sólo un testigo", *ibid.,* pp. 133-156].

punto en la decadencia. La reflexión sobre la poética de la historia sigue contaminada por ello. Quienes quieren escribir ciencias sociales quedan bajo la sospecha ora de añorar las bellas letras sin método, ora de ser los precursores del relativismo panficcional.

Las "seducciones" de la literatura

Unos cuantos investigadores trabajan en las fronteras. Tenemos la sociología histórica, la sociología económica, la antropología histórica, la geografía histórica, la historia-ciencia social. Sin embargo, las disciplinas, territorializadas, siguen viviendo de los interdictos que erigen. El dominio del sociólogo es, a grandes rasgos, la sociedad actual. El historiador estudia el pasado y alguna que otra vez el "tiempo presente". Puede interesarse por los escritores y las instituciones literarias, pero no explica los textos ni los produce. El literato, por su parte, no se preocupa directamente por la historia. Si quiere comprender el contexto de una obra, el pequeño fragmento de "historia" que le interesa, deberá sumergirse en un libro de historia. En las universidades, historiadores y literatos están con frecuencia juntos en una misma unidad de investigación. Esas "letras y ciencias humanas" se oponen a las "ciencias duras", como si unas fueran blandas y otras inhumanas. En cuanto al escritor, no hace ciencias (ni duras ni humanas). Inventa, crea, "escribe". La sociología y la historia desconfían de la literatura, porque esta significa ficción, facundia, futilidad, fantasía; la literatura-creación huye a todo vuelo de la monotonía y el yugo de la investigación.

Esta división es profundamente sexuada, conforme a una tradición que asocia la poesía a la femineidad tentadora y la verdad a la masculinidad severa. Si admitiéramos la "musa voluptuosa" en la República, dice Platón, correría-

mos el riesgo de remplazar la razón por los elementos inferiores del alma, placeres de la carne o lamentaciones de las lloronas. Para Luciano de Samosata, la historia se ridiculiza al cubrirse con los adornos de la poesía, como un atleta que exhibiera la púrpura de las cortesanas. En la Edad Clásica, el "encanto" es patrimonio exclusivo de las bellas letras, y la novela se asocia a las mujeres, el corazón, las lágrimas, la sensibilidad y hasta el éxtasis amoroso. Esta visión erótico-hedonista engloba también la historia demasiado "escrita". Como dice Sainte-Beuve, Michelet mira "hasta el seno de Clío". La historia narrativa revela la dimensión humana y psicológica de los acontecimientos; los textos literarios ponen movimiento, color y carne en la austeridad de las estadísticas. Ya se lo deplore o se lo celebre, la literariedad feminiza la historia. Menos *gravitas*, pero más encanto. Poco rigurosa, ¡pero tan sensible! El hombre-ciencia aporta el concepto; la literatura-mujer da la vida: en historia como en otros lugares, hay una división sexual del trabajo.

Este reparto de tareas vuelve a constatarse en la sociología. Para Bourdieu, la literatura moderna (Flaubert, Proust, Woolf) tiene una excelente intuición, pero sigue siendo opaca para sí misma hasta que llega el sociólogo a "develar" el texto y, de ser necesario, romper el "encanto" (cosa que hace precisamente *Las reglas del arte*). Para el maestro de la cientificidad que es el sociólogo, la "tentación" literaria de la sociografía se convierte en un peligro.

> Sería sin duda necesaria la virtud para no ceder a semejantes incitaciones y lo que prometen en materia de conquistas fáciles. Los censores puntillosos, custodios del Templo metodológico, se conmueven a veces con ello, pero como si fuera un vicio privado [...]. La invitación al *sabbat* es sin embargo un llamado que se hace oír en lo más íntimo de la interpretación sociológica, en la insatisfacción misma de su amargo trabajo de producción de los conocimientos, algo así como unos celos

> por tener que mirar desde tan lejos las nupcias orgiásticas y no obstante fecundas de la *-grafía* y la *-logía* cuando se celebran en los encantos de la literatura.[14]

Todo este pasaje está estructurado por una oposición entre la literatura-corrupción-placer y la sociología-virtud-despecho. El sociólogo no goza porque ha decidido decir la verdad. Rigor contra orgía, pureza científica contra sífilis literaria. La dominación masculina es también la del sociólogo sobre la literatura: la "devela", pero sin "ceder" a ella.

Esta estructuración de lo imaginario científico explica que el debate sobre la cientificidad (o la literariedad) de la historia esté siempre lleno de segundas intenciones. Ya no se trata de cerrarle el pico al investigador, sino de imponerle una moral de la austeridad: "¿Quieres hacer ciencia? Pues bien, renuncia a los placeres de la literatura". El investigador acata, pero sin dejar de guardar en su fuero más íntimo algo semejante a una añoranza, el sentimiento de una frustración. No hace literatura (desde luego), pero bien querría hacerla (un poco).

A esa condescendencia envidiosa el escritor responde con el argumento de las "verdades superiores". Es la posición aristotélica clásica: la poesía toca a lo general, en tanto que la historia sigue prisionera de lo particular. El escritor-rapsoda tiene una visión instantánea de la verdad, mientras que el historiador está condenado a buscarla afanosamente, sin alcanzarla jamás. Fábula del águila y el ratón. La fulguración de la verdad constituye un aspecto de la "consagración del escritor", perceptible en Diderot, Chénier o Hugo, y los naturalistas se atribuirán ese don bajo

[14] Jean-Claude Passeron, *Le Raisonnement sociologique. Un espace non popperien de l'argumentation* [1991], ed. rev. y aum., París, Albin Michel, 2006, pp. 355 y 356 [trad. esp.: *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*, Madrid, Siglo xxi, 2011].

una forma laicizada. Frente a la competencia de las ciencias y la historia, los escritores tienen la posibilidad de volcarse a la exploración interior, dominio donde la búsqueda de la "verdad" siempre es posible: corazón humano, profundidades del alma, sentimientos, motivaciones secretas, matices de la personalidad. A fines del siglo XVIII, Rousseau escribe:

> Puedo cometer omisiones en los hechos, trasposiciones, errores de fechas, pero no puedo equivocarme acerca de lo que he sentido ni acerca de lo que mis sentimientos me han inducido a realizar. [...] El verdadero objeto de mis confesiones es dar a conocer exactamente mi interioridad en todas las situaciones de mi vida.

La certeza y la exactitud no benefician a la historia de los reyes o las grandes civilizaciones, sino a la "historia de mi alma".[15] Esa partición del mundo, aún vigente en nuestros días, garantiza un reino a la ficción. A los historiadores, la verdad "exterior", los acontecimientos, los grandes hombres; a los novelistas, la verdad "interior", lo vivido, la gente común y corriente. Así, las novelas, al contar historias que, como todo el mundo sabe, no son "verdaderas", dicen transmitir un conocimiento más "verdadero" que la historia: la fineza de la expresión psicológica hace comprender al lector aquello que, en su propia vida, siente confusamente. A juicio de Milan Kundera, la novela revela la incertidumbre, la contradicción, la ambivalencia, la relatividad de las cosas humanas, es decir, la ausencia de una verdad definitiva. El suicidio de Anna Karenina saca a la luz el aspecto acausal, imponderable de las acciones humanas, y Kafka nos dice

[15] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, en *Œuvres complètes*, vol. 1, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 278 [trad. esp.: *Las confesiones*, Madrid, Alianza, 2007].

sobre nuestra condición "lo que no podrá decirnos ninguna reflexión sociológica o politológica".[16] La verdad de la novela, que es la ausencia de verdad, permite oponer resistencia a la verdad del Estado totalitario.

El conflicto teatralizado entre la historia y la novela empuja a cada cual a identificarse con su función, mucho menos intelectual que social. El éxito de ficciones de vocación histórica, *Las benévolas* (2006) y *Jan Karski* (2009), lejanas herederas de *La muerte es mi profesión,* de Robert Merle, ha dado lugar a polémicas en las que los roles están asignados de antemano. El historiador, custodio de la "verdad histórica", corrige al escritor, que reivindica como respuesta su derecho a decir lo que quiera en nombre de la "libertad de creación". Luego de que Claude Lanzmann atacara su *Jan Karski,* Yannick Haenel replicó: "Contrariamente al tribunal de la historia desde el que habla Lanzmann, la literatura es un espacio libre donde la 'verdad' no existe".[17]

El escritor gana, entonces, en todos los frentes. Al filosofar sobre la Shoah, al ofrecer al público una historia "verdadera", se cuenta entre quienes presentan su visión de la "Historia", pero sin tener que rendir cuenta alguna a la verdad, porque hace "literatura" (entendida como ficción). La libertad del escritor se emparienta con un rechazo de toda autoridad, incluida la de los hechos y los documentos: prolongación de la autonomía conquistada en el siglo XIX. Esta profesión de fe lo hace deslizarse de manera imperceptible hacia el terreno político, donde se encuentra con los rebeldes del *linguistic turn:* el escritor es quien impugna el orden (histórico) establecido.

[16] Milan Kundera, *L'Art du roman. Essai,* París, Gallimard, 1986, pp. 17 y 18 y 138 y 139 [trad. esp.: *El arte de la novela,* Barcelona, Tusquets, 1994].

[17] Yannick Haenel, "Le recours à la fiction n'est pas seulement un droit, il est nécessaire", en *Le Monde,* 26 de enero de 2010.

DESPUÉS DEL DIVORCIO

Un escritor escribe; un historiador hace historia. Si tenemos en cuenta que literatura e historia constituyen dos dominios distintos, es posible estudiar sus relaciones. Paradójicamente, el divorcio ha permitido establecer cierto diálogo. Con respecto a la historia, la literatura puede ser tres cosas: un documento, un objeto de estudio, una fuente de inspiración.

La literatura, muy en particular la novela decimonónica, proporciona al historiador (así como al sociólogo) informaciones, ejemplos, ilustraciones. Se convierte en una "fuente", sin perjuicio de rectificarla con el argumento de que exagera o se equivoca. Al comienzo de su *Historia de la literatura inglesa* (1863), Taine escribe que una obra literaria es una "copia de las costumbres circundantes y el signo de un estado de ánimo", una suerte de concha fósil dejada por los hombres de antaño. Entre 1916 y 1936, Henri Bremond publica una *Histoire littéraire du sentiment religieux* en 12 volúmenes.

El estatus documental de las obras se generaliza en el momento en que la historia se convierte en una ciencia social. Para reconstruir la "vida afectiva de antaño", Febvre propone apoyarse en archivos judiciales, obras de arte y escritos literarios, que registran los diferentes matices de la sensibilidad.[18] En su gran estudio sobre el pueblo de París en el siglo XIX, Louis Chevalier utiliza *La comedia humana* como fuente, planteando la cuestión de su veracidad. No se trata de tomar esas novelas por dinero contante y sonante. Por el rodeo de la demografía y la estadística, Chevalier pone en evidencia su "sorprendente calidad", es decir, su

[18] Lucien Febvre, "La sensibilité et l'histoire", en *Combats pour l'histoire,* París, Armand Colin, col. Agora, 1992, pp. 221-238 [trad. esp.: *Combates por la historia,* Barcelona, Ariel, 1992].

conformidad con lo que revelan los archivos. Este enfoque libera a la historia social de su "sujeción a la literatura": permite no solo verificar la desigual verdad de las obras, sino también rivalizar con la literatura misma, levantando frente a ella "monumentos rivales".[19]

Los historiadores también se esforzaron por historizar el objeto literatura, interrogándose sobre la evolución de los géneros, los corpus, el medio profesional, las experiencias de lectura, el mercado de la edición, las instituciones literarias. Ese programa, esbozado por Lanson y saludado de manera entusiasta por Febvre, solo se realizó verdaderamente a partir de la década de 1980, con los trabajos de Roger Chartier, Robert Darnton, Pierre Bourdieu y Christophe Charle. Su punto focal es menos el texto que el libro, que da lugar a una historia cultural, pero también social y económica. Barthes, en su deseo de liquidar la vieja historia literaria a la manera de Picard, no puede sino aplaudir la captación del objeto literatura por los *Annales* y la sociología: entre la historia-ciencia social y la crítica hecha por la poética ya no hay nada.[20]

Para terminar, la literatura es la musa que aporta al historiador la sensibilidad, la emoción, la intuición, un sexto sentido (otras tantas cualidades "femeninas"). Así, se dirá que Proust "sintió" la decadencia de la aristocracia y el ascenso de la burguesía progresista, el poder de las estrategias culturales de distinción y la aparición de híbridos sociales

[19] Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle* [1954], París, Hachette, col. Pluriel, 1984, pp. 19-21.

[20] Roland Barthes, "Histoire ou littérature?", en *Sur Racine*, París, Seuil, 1963, pp. 145-167 [trad. esp.: "¿Historia o literatura?", en *Sobre Racine*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 174-194]. Sobre este movimiento de "rehistorización de lo literario", véase el número especial de *Annales HSS*, vol. 49, núm. 2: "Littérature et histoire", dir. de Christian Jouhaud, marzo-abril de 1994.

como Albertine, a la vez pequeñoburguesa, deportiva y homosexual.[21] Esa presciencia, aun cuando sea pre-ciencia, abre al historiador nuevos caminos de investigación. La literatura tiene algo de adyuvante epistemológico. Sensibiliza a los historiadores respecto de lo que ignoran o desconocen: el papel del azar, la idea de contingencia, la dimensión privada de los grandes acontecimientos.[22] La literatura es una caja de herramientas cognitivas de la que pueden tomarse modelos de historicidad o de ejemplaridad, categorías de percepción de lo real, filosofías del tiempo y formas de interpretación del mundo (que se torna "homérico", "dantesco", "balzaquiano" o "kafkiano").[23] Al leer, el historiador abreva en una fuente de inspiración subterránea.

Todos esos trabajos son innovadores y estimulantes, pero descansan sobre una tristeza secreta: la historia ya no es literatura. Exilada de sí misma, pretende con ferocidad ser no-literatura, no-texto, no-escritura. Confundida con la "primera cultura" de las letras en la Antigüedad y la Edad Clásica, fascinada por la "segunda cultura" científica en el siglo XIX, la historia integra la "tercera cultura" de las ciencias sociales hacia 1930, pero con la creencia de que la no-escritura garantiza su cientificidad. Una literatura sin método ha dejado su lugar a un método sin literatura. Ese renunciamiento es un odio a sí mismo. La literatura, en efecto, no puede ser expulsada de la historia; solo se la puede desazonar, hacerla chata e insignificante.

Esta automutilación tiene cuatro causas: la falta de método que caracterizaba a las bellas letras; el prestigio de la

[21] Véanse Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, París, Descartes, 1997, y Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, París, Seuil, 1997.

[22] Mona Ozouf, "Récit des romanciers, récit des historiens", en *Le Débat*, núm. 165, mayo-agosto de 2011, pp. 13-25.

[23] Véase el número especial de *Annales HSS*, vol. 65, núm. 2: "Savoirs de la littérature", dir. de É. Anheim y A. Lilti, marzo-abril de 2010.

ciencia, útil y sólida; la hegemonía de la novela, convertida en casi sinónimo de literatura, y la amenaza escéptica. La historia, que no es ficción, que se apoya en un método, que apunta a conocer lo verdadero, tiene razón al desconfiar de cierta concepción de la literatura. Pero, embriagada por su nuevo estatus, ha terminado por renegar de sí misma. Para salir de esa trampa es preciso apartarse del marco disciplinario (donde hay "historiadores", "literatos", "escritores", con sus dominios de especialidad y sus competencias) y aislar lo que funda intelectualmente la historia como ciencia social.

SEGUNDA PARTE

EL RAZONAMIENTO HISTÓRICO

V. ¿QUÉ ES LA HISTORIA?

PONGÁMONOS en el lugar del semiótico o el *linguistic turner* que, al abrir un libro de historia, solo ven en él un ordenamiento de palabras, una narración, un discurso. Tienen razón en un punto: más allá de su identidad sintáctica, la ficción y la historia pueden reunirse bajo el paradigma del relato. "La historia es una novela que ha sido; la novela es la historia que habría podido ser",[1] señalan los Goncourt un siglo antes de que Paul Veyne califique la historia de "novela verdadera". Esas definiciones no carecen de relación con las *nonfiction novels* publicadas por periodistas estadounidenses en las décadas de 1960 y 1970.

Pero, como a cualquiera le parecerá obvio, contar algo no equivale a contar algo verdadero. En consecuencia, ¿qué tiene en común la historia con la ficción realista, la novela histórica y las "cosas vistas"?

LOS EFECTOS DE VERDAD

La representación de la realidad en el arte es uno de los grandes temas de reflexión en Occidente. "Simulacro de simulacro" según Platón, ordenamiento de acciones para Aristóteles, imitación de la naturaleza en la Edad Clásica, "espejo que se pasea por un gran camino" según Stendhal,

[1] Edmond y Jules de Goncourt, entrada del 24 de noviembre de 1861, en *Journal. Mémoires de la vie littéraire,* vol. 1: *1851-1865,* París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1989, p. 750 [trad. esp. parcial: *Diario íntimo, 1851-1895. Memorias de la vida literaria*, Barcelona, Alta Fulla, 1987].

se trata pues de una técnica antes de ser un contenido (el pueblo llano, las cosas de lo cotidiano, etc.). Para Jakobson, el realismo necesita motivar las acciones, espesar el relato mediante metonimias o sinécdoques, caracterizar a los personajes por rasgos inesenciales.[2] Para Auerbach, el realismo se funda, antes bien, en la seriedad de tono, la coherencia del relato, el procedimiento de la hipotaxis que remeda la complejidad de lo real, la integración de los personajes a un contexto histórico conocido.[3] Puede suceder, por ejemplo, que Zola desdoble su modelo, presente a la vez bajo su forma real y bajo una forma ficticia. La compañía de Anzin, sobre la cual se calca la de Montsou, se cita por su nombre en la novela; Lantier lee la obra del médico belga que ha sido útil a Zola. El barómetro encima del piano (en Flaubert) y la puertita en la celda de Charlotte Corday (en Michelet) son un lujo narrativo, un detalle sin otra utilidad que la de hacer "aparecer" la realidad en el libro. Es el efecto de real, según el análisis de Barthes.

Sin embargo, así definida, la noción de realismo termina por disolverse. Como hace notar Jakobson, todas las corrientes artísticas pretenden ser fieles a la realidad. Además, toda literatura es realista porque remite en última instancia a lo real, a la experiencia del lector, a objetos o sentimientos con los que este está familiarizado. Don Quijote no existe, pero un asno, un batán y *Amadís de Gaula* sí. Cuando Dante, al mencionar a un condenado en el infierno, dice que "la testa trunca agarraba del pelo, cual un

[2] Roman Jakobson, "Le réalisme en art" [1921], en *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, pp. 31-39 [trad. esp.: "Sobre el realismo en el arte", en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, vol. 1: *Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 157-167].

[3] Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, París, Gallimard, 1977, p. 487 [trad. esp.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950].

farol llevándola en la mano",[4] su descripción es a la vez irrealista y sobrecogedora por su realismo. Las fábulas menos creíbles y los poemas más abstrusos son realistas: esa es la condición para que nos figuremos los personajes, comprendamos la acción o nos impregnemos de las imágenes. A fin de cuentas (como también lo hace notar Jakobson), quien juzga sobre el realismo es el lector: es "realista" lo que me habla, lo que corresponde a mis hábitos. Detalles, verosimilitud y motivación son realistas desde el momento en que satisfacen nuestro deseo de creer. Y esa creencia misma genera placer.

La historia no solo cuenta, no solo representa acciones, sino que además recurre a efectos de presencia que, al abolir toda distancia entre el objeto y el lector, ponen directamente a este en contacto con la "realidad", en una prodigiosa operación de hacer ver/hacer creer. En ese concepto, la historia es plenamente realista. Pero esta capacidad no tiene valor alguno si no es un factor de comprensión. La vocación de la historia no es reflejar lo real "lo más fielmente posible", sino explicar. Como dice Platón en la *República*, el imitador no tiene ningún conocimiento de lo que imita, y Barthes acierta al recordar que la mímesis implica una parte de ilusionismo. El lector cree lo que lee, pero la creencia es precisamente aquello con lo cual el conocimiento pretende romper. En Zola, si el realismo se lleva a su punto de perfección, el nivel de explicación es sumamente débil: determinismo biológico, degeneración, desórdenes provocados por la Revolución, avidez económica. Es justamente esa *doxa* lo que las ciencias sociales quieren superar. En el fondo, el realismo existe en la historia pero, ni necesario ni suficiente, no constituye un elemento de reflexión pertinente.

[4] Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, París, Diane de Selliers, 2008, canto XXVIII, p. 158 [trad. esp.: *La divina comedia*, 3 vols., ed. bilingüe, Buenos Aires, Edhasa, 2015].

Un poderoso factor novelesco consiste en mover a los personajes contra el telón de fondo de un pasado conocido, la "Historia". La tradición de los hombres ilustres, simbolizada por la musa Clío, cuya trompeta y laureles sirven para celebrar *(kleo)*, alimenta la confusión entre la Historia como relato de los hechos memorables y la historia como actividad intelectual: ciertas personas, ciertas acciones, ciertos períodos serían más importantes, más "históricos" que otros, y bastaría con pronunciar el nombre de Madame Pompadour o de Bismarck para hacer historia. Esta concepción épico-poética, reformulada en el siglo XIX por el idealismo hegeliano y el positivismo, transforma al historiador en filósofo o preceptor, a no ser que, más banalmente, este se convierta en el heraldo de sus héroes.

Esa Historia es el medio en que se bañan la novela histórica y la pintura de historia: papas, emperadores, reyes, ministros, intrigas palaciegas, asesinatos, batallas, tratados, penitencia de Canossa, victoria de Lepanto, golpe de abanico del dey de Argel al cónsul de Francia. Esta concepción lleva del *Roman d'Alexandre*, de Alberico de Pisançon, hacia 1120, a los relatos de aventuras de Alejandro Dumas y Maurice Druon. Pero tiene un punto débil: "Si sus figuras de primer plano son históricas, pertenecen pues a la historia y tenemos sobre ellas, ya que usted nos las da, un derecho de verificación y control".[5] Para desarmar esta inquisición pueden proyectarse, como hacen Madame de La Fayette, Walter Scott y Stendhal, acciones anónimas y ficticias sobre una pantalla "histórica", con los príncipes relegados a un segundo plano. La novela histórico-realista ejecuta entonces efectos de Historia: alusiones de contexto, guiños, importaciones "reales", brillo de la corte de Enrique II, admiración de Julien Sorel por Napoleón, etcétera.

[5] Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, París, Hachette, 1898, pp. 42 y 43.

En *La marcha Radetzky* (1932), Joseph Roth pone en juego esos efectos de Historia. La novela, si bien presenta al emperador Francisco José, se ocupa sobre todo de los "destinos privados que la Historia, ciega e indiferente", ha abandonado a su paso.[6] Pero no se trata de contar las tribulaciones de algunos desconocidos entre 1859 y 1918: la extinción de los Trotta acompaña metonímicamente el desmembramiento de Austria-Hungría. En otras palabras, acontecimientos ficticios y de orden familiar reproducen en miniatura el movimiento de la "Historia". ¿Cómo hacerlo sentir al lector? En este aspecto, es capital la cuestión de la información. Por medio de la focalización cero, el narrador revela de manera tangencial lo que los personajes ignoran. El tedio de Carlos José: "En realidad, lo que buscaba era una expiación voluntaria. Jamás habría sido capaz de expresarlo por sí mismo, pero bien podemos decirlo nosotros por él". El destino de los oficiales rusos y austríacos: ninguno sabía que "encima de los vasos de los que bebían la muerte invisible cruzaba ya sus dedos descarnados".

El narrador nunca revela la significación de la novela bajo la forma de un mensaje del tipo "el prefecto Trotta ignoraba que su linaje estaba condenado a desaparecer, al igual que el Imperio". En cambio, para no dejar al lector en la ignorancia (esa ignorancia del futuro que es la de los protagonistas), Roth utiliza procedimientos de divulgación. El conde Chojnicki y el doctor Skowronnek escandalizan a su amigo Trotta al aseverar que el Imperio se encamina a su desaparición. En la confusión de fines de junio de 1914, Carlos José, viendo las cosas como si fuera "a través de un cristal puro", asegura a los otros oficiales que el príncipe heredero ha sido asesinado en Sarajevo. Finalmente, el prefecto

[6] Joseph Roth, *Frankfurter Zeitung* [1932], citado en *La Marche de Radetzky*, París, Seuil, col. Points, 1995, p. II [trad. esp.: *La marcha Radetzky*, Barcelona, Edhasa, 2008].

Trotta comprende que su mundo se ha hundido y que el "profético Chojnicki" tenía razón. El 28 de junio de 1914 estalla una tormenta "sobrenatural" a la cual se agrega una invasión de cuervos, que se posan como "negros, siniestros frutos caídos del cielo". Esos son efectos de Historia: Chojnicki anuncia la sucesión de los acontecimientos ante el prefecto incrédulo, y la embriaguez de Carlos José le hace adivinar la verdad.

Los oráculos (según el modelo de Casandra) y los presagios (según el modelo del rayo), que encontramos en la mitología griega y en Heródoto, resuelven uno de los problemas narratológicos de la novela, consistente en manifestar el conocimiento del futuro en personajes que no pueden conocerlo. La historia se cuenta desde su punto de vista, con su información fragmentaria y su ceguera de seres humanos. Nuestra superioridad sobre ellos, y la fuente de nuestro placer, radica en que el narrador nos sopla informaciones por encima de la cabeza de los personajes. De ese modo, Roth logra a la vez respetar la verosimilitud y mantener con el lector la connivencia de los que saben. Estos procedimientos son típicos de la novela histórico-realista, donde la "Historia" se encarna en el destino ficticio de individuos o familias anónimas: Évariste en *Los dioses tienen sed,* los dos hermanos de los *Thibault,* don Fabrizio en *El gatopardo.*

Para el historiador, en cambio, la divulgación de la información nunca es un problema. Sabe todo y dice todo, en tanto que el novelista sabe todo pero destila y sugiere su saber. Uno anuncia el paso atrás que da para tener perspectiva, otro se sitúa de incógnito junto a sus personajes. Por esta razón, la novela necesita augures o personajes particularmente lúcidos. Cuando el historiador echa luz sobre la experiencia de los "hombres del pasado" siempre lo hace crudamente, desde el faro del presente. Con referencia al asesinato del archiduque heredero, el 28 de junio de 1914, un historiador no tendrá la necesidad de inventar una tormenta sobrenatural,

anunciadora de la catástrofe próxima. Se conforma con escribir que "nadie o casi nadie había creído que ese lamentable accidente pudiese transformarse en un drama mundial".[7] Está claro que todos esos elementos, el emperador, la derrota de Solferino, la marcha Radetzky, Austria-Hungría, la Primera Guerra Mundial, son reales, y el entrecruzamiento de la ficción y la Historia tiene algo de fascinante. Esa magia, que el naturalismo se esfuerza también por dominar, es la de la realidad que "entra" en un texto para llegar a nosotros "tal cual". De ahí el poder de las analectas: evocaciones, alusiones, informes, detalles verdaderos.

Diferente es la ficción extraída de un hecho real, por ejemplo un crimen. Utilizada desde el siglo XIX, la etiqueta "basada en una historia real" tiene vigencia hoy tanto en el cine como en la literatura, como si el hecho de haber sido vivida hiciera más conmovedora una historia. Pero, además del hecho de que muchos relatos "basados en una historia real" se arreglan para hacerlos más dramáticos, un acto trivial en bruto o una acumulación de "cosas vistas" no permiten comprender más que una ficción. Hay relatos y testimonios que no tienen ningún interés porque son chatos, atiborrados de lugares comunes, ingenuos o tediosos, desvaríos de tiempos idos, banalidades familiares y otras fruslerías. Si la microhistoria de Giovanni Levi y la descripción densa de Clifford Geertz tienen algún valor, no es porque hagan una cosecha de detalles "verdaderos" (la vida de un exorcista piamontés, una riña de gallos en Bali, una correría para robar ovejas), sino porque revelan estructuras de significación.[8]

[7] Jean-Jacques Becker y Serge Berstein, *Victoire et frustrations, 1914-1929*, París, Seuil, col. Points Histoire, 1990, p. 20.

[8] Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, París, Gallimard, 1989 [trad. esp.: *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1990], y Clifford Geertz, "La description dense", en *Enquête. Anthropologie, His-*

Aquí, la densidad es la inteligibilidad, o sea, lo contrario de una biografía de mil páginas donde la pretensión de exhaustividad hace las veces de metodología. Cuando se quiere hacer comprender e incluso contar "lo sucedido", hay que construir un relato, jerarquizar los hechos, dejar de lado los detalles no significantes. Así, un cronista judicial no hará mención a las moscas que volaron por la sala de audiencias ni a las personas que estornudaron, salvo si eso tiene algún vínculo con el caso.[9] Este doble criterio de inteligibilidad y pertinencia muestra que en una historia el argumento de la verdad no basta.

Un abismo separa el hecho trivial verdadero, presentado como tal, y la producción de conocimientos. Muchas cosas son verdaderas: que De Gaulle era un partidario de los blindados, que se trasladó a Argel en 1943, que publicó un sainete cómico cuando tenía 16 años; o bien que los griegos eran filósofos y los romanos, constructores. Pero ¿cómo distinguir, entre todas esas cosas, el aforismo banal, la anécdota sin interés y la palabra de investigador? Imaginemos que un dron hubiera filmado la batalla de Kursk en 1943, o que se hubiese podido instalar una cámara de vigilancia en el dormitorio de Luis XIV. ¿Esas imágenes "reales" y hasta "históricas" harían comprender algo? Lo real es la cosa en bruto dada en su in-significación, en tanto que lo verdadero, resultado de una operación intelectual y factor de conocimiento, contribuye a la inteligibilidad.

Con frecuencia, las ciencias sociales deben adoptar una posición antifenomenológica, capaz de alejarse de la viven-

---

toire, Sociologie, núm. 6, 1998, pp. 73-105 [trad. esp.: "Descripción densa. Hacia una teoría interpretativa de la cultura", en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1988, pp. 19-40].

[9] Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 131 [trad. esp. parcial: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1989].

cia, e incluso de repudiarla, para volver con más fuerza a ella. Esa es la diferencia entre un testimonio y su análisis, entre la fuente y su crítica, entre el "hay algo" y el enunciado de verdad.

De la mímesis a la gnosis

La historia es un texto, por supuesto, pero se separa de tres formas que no brindan una respuesta satisfactoria a la pregunta sobre *la verdad por y en un texto:* la imitación, lo memorable y la materia, esto es, para decirlo en términos narratológicos, el efecto de real, el efecto de Historia y el efecto de vivencia. Como es natural, el historiador puede llegar a recurrir a ese tipo de efectos, pero no hay que confundir lo accesorio y lo esencial: la historia se interesa menos por lo "real" que por lo verdadero, menos por la "Historia" que por los hombres, menos por las "cosas vistas" que por las pruebas. Es el razonamiento el que se encarga de ese paso de la representación al conocimiento.

El razonamiento histórico consiste en *tratar de comprender* y, por lo tanto, en particular, en darse los instrumentos para hacerlo. ¿Qué interés tiene decir que mi abuela fue condenada a cinco años de cárcel o que Estados Unidos ganó la Guerra Fría si no explico por qué lo digo, cómo lo sé, con qué pruebas, en qué contexto, en nombre de qué? Apartados de un razonamiento y una demostración, los hechos no valen gran cosa: en el límite, son reales. "Hitler era un pintorcillo paisajista", afirma un personaje en *La hora del amor [Baisers volés],** de Truffaut. Tiene razón, pero no es fácil explicar por qué está profundamente

* *La hora del amor* es el título dado a la película en Argentina y otros países de América Latina, mientras que en España se la conoció como *Besos robados.* [N. del T.]

equivocado y cómo, sobre la base de algo real, ha fabricado una falsedad. Sentimos, desde luego, que su declaración es tendenciosa, pero el fondo de la impostura es que está en situación de muerte cerebral. En efecto, si se quiere empezar a comprender algo de Hitler, hay que admitir que, sin duda pintor (fracasado), pero también y sobre todo soldado durante la Gran Guerra, jefe del partido nazi, canciller alemán, estratega militar, criminal, no se lo puede reducir y ni siquiera asociar a la profesión de artista; a continuación, cabe preguntarse cómo llegó al poder, cómo aplicó su programa, etcétera.

Llegaríamos al mismo tipo de solecismo si identificáramos a Napoleón con sus victorias o redujéramos la esclavitud a su abolición. Focalizarse en un elemento del cuadro, en detrimento de todo el resto, es una forma de engaño. El fragmento de real aislado, huérfano de razonamiento, no mantiene una relación con lo verdadero. No es aceptable mientras no se lo haya examinado, probado, comprendido, explicado, vinculado, comparado, criticado; entonces se convierte en conocimiento que "dura para siempre", según la fórmula de Tucídides. Y podemos decir, si queremos, que los hechos han quedado establecidos.

Por este motivo, el razonamiento histórico es el corazón de la historia. Esta afirmación, que acaso parezca una perogrullada, es de considerable alcance. No solo permite distinguir entre la actividad intelectual, por un lado, y la profesión, el título, el género institucionalizado, por otro, sino que además lleva a relativizar el objeto mismo que se asigna el estudio: el valor de la historia no reside en tal o cual período, tal o cual personaje, tal o cual fenómeno, tal o cual resultado, sino en la calidad de las preguntas que un investigador (se) hace. En cuanto es un razonamiento, la historia ejecuta operaciones universales: buscar, comprender, explicar, demostrar. Pertenece a todos y todo humano es apto para ella.

La Grecia arcaica pensaba que la verdad era el privilegio de algunas figuras: poetas, adivinos, reyes, "maestros de verdad".[10] En el siglo XIX, la universidad pretendió arrogarse el monopolio del saber. Este cierre oligárquico da origen a una historia en la que las técnicas prevalecen sobre los problemas. En 1931, Carl Becker defenderá, al contrario, la idea de que cualquier hombre puede ser su propio historiador: al hurgar en sus papeles, al verificar algo, al explicar un incidente, el hombre de la calle hace historia, al menos en un nivel práctico.[11] La actividad científica, explica Collingwood en *Idea de la historia,* comienza cuando un detective investiga "quién ha matado a Juan Pérez" o un mecánico explica por qué el automóvil no arranca.

La historia tiene, pues, algo del razonamiento natural. El hombre puede aplicarla a su propia vida, a la de sus allegados, a la de sus desaparecidos o —lo que viene a ser lo mismo— a la de personas que no ha conocido, porque ya están muertas o viven fuera de su cercanía inmediata. Un escritor, un periodista, un *muckraker,** un detective, un juez, un conservador de museo, un curador de exposición, un documentalista, un ciudadano, un nieto, si aceptan valerse de un razonamiento, participan en la democracia historiadora. Más adelante veremos los modos de pensamiento abarcados por ese razonamiento. Por el momento, limitémonos a señalar que este, antídoto del escepticismo generalizado, es

[10] Marcel Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967], París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 2006 [trad. esp.: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica,* Madrid, Taurus, 1982].

[11] Carl Becker, "Everyman his Own Historian", en *American Historical Review,* vol. 37, núm. 2, 1931.

* Nombre dado a los periodistas estadounidenses que, a comienzos del siglo XX, se dedicaron a investigar y denunciar la corrupción política y, en general, los abusos que se cometían en los ámbitos laboral, institucional, etc. En ese sentido, podría considerárselos un antecedente del actual periodismo de investigación. La traducción literal de la palabra sería "el que remueve/registra la basura". [N. del T.]

la actividad por la cual se define la historia. Su presencia tiene por sí sola el poder de hacer históricos la crónica, el cuadro "exacto y fiel", el testimonio y hasta la novela.

Comprender lo que hacen los hombres

Aun cuando se dejen de lado la Historia y otras cosas "dignas de memoria", la historia admite varias acepciones. Puede definírsela como "el espejo de la vida humana" (La Popelinière), "una narración continua de cosas verdaderas, grandes y públicas" (Le Moyne), "lo que ha sucedido entre los hombres" (Leibniz), "el relato de los hechos tomados por verdaderos" (Voltaire), la "realidad pasada" (Beard), los "asuntos humanos del pasado" (Hempel), "el pasado, en cuanto se lo conoce" (Galbraith), la "ciencia de las sociedades humanas" (Fustel de Coulanges), la ciencia "de los hombres, en el tiempo" (Bloch), la "ciencia del pasado, ciencia del presente" (Febvre). A la inversa, puede recordarse lo que la historia no es: una fábula, una requisitoria, una glorificación, una denuncia.

Querría proponer otra definición: hacer historia como ciencia social es *tratar de comprender lo que hacen los hombres*. Esta definición amplia, transdisciplinaria por naturaleza, tiene varias implicaciones.

Un método para comprender. Nuestros conocimientos son variados, nuestras fuentes de información, innumerables, y es grande la tentación de creer que se ha comprendido todo de inmediato. En realidad, "tratar de comprender" supone asumir ciertas disposiciones intelectuales y morales en las que el razonamiento tiene un lugar destacado. Su método se basa en la idea de que no es fácil comprender; de que el saber no es un bien inmediato, incondicional, definitivo, sino el fruto de una reflexión al que se llega mediante la formulación de las preguntas adecuadas y el esfuerzo ca-

bal por responderlas. El vínculo entre comprensión y conocimiento está dado por la demostración. La investigación, fundada en argumentos y pruebas, consiste por lo tanto en hacer todo lo posible para intentar comprender lo que los hombres hacen de verdad.

Un proceder, más que un contenido. La historia es una actividad intelectual definida por un proceder, no por un tema y menos aún por un tema "noble". Como Napoleón, un almadreñero* pobre y analfabeto pertenece a la historia: "Todo es histórico, por ende la Historia no existe".[12] Como la historia es ante todo un razonamiento, admite toda clase de soportes: películas, exposiciones, cómics, mitos, epopeyas, novelas y, en el caso de la India del siglo XVIII, textos épicos en sánscrito, *kãvya* (poesía de corte) o *purãna* ("antiguos" que cuentan los mitos de la India posvédica).[13] El género académico —modo objetivo, notas a pie de página, digresiones cultas— es pues una forma de historia entre otras. Toda esta literatura es de una gran riqueza, aunque no todas sus formas sean equivalentes.

Una ética capabilista. No hay que ocultarse que la historia, aun definida como una ciencia, se apoya en premisas morales. El historiador se asigna por objeto la humanidad plural y voluble, las personas en su infinita diversidad y no el "hombre" en singular, las leyes de la "Historia" o la obra de la Providencia. El hombre es dueño de su destino. Aun en la Edad Media los historiadores hablan menos de lo que sucedió que de lo que hicieron, de lo que llevaron a cabo los hombres al actuar, cosa que reflejan los términos *actus, facta, res gestae.*

* Fabricante de zuecos. [N. del T.]

12 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie,* París, Seuil, 1971, cap. 11 [trad. esp.: *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia,* Madrid, Alianza, 1994].

13 Velcheru Narayana Rao, David Shulman y Sanjay Subrahmanyam, *Textures du temps. Écrire l'histoire en Inde,* París, Seuil, col. La Librairie du XXI siècle, 2004.

Procurar comprender "lo que hacen los hombres" en vez de "lo que les sucede" es una manera de adherir al principio capabilista de Karl Popper, Amartya Sen y Martha Nussbaum: los hombres nacen libres e iguales, están dotados de razón, son capaces de ser y de hacer algo, lo cual no debe llevar a negar los determinismos que pesan sobre ellos. Querer "explicar" la esclavitud por la inferioridad innata de los negros (o la Shoah por la incapacidad de los judíos para asimilarse) no es dar muestras de historia, sino de racismo (o de antisemitismo). La historia es humana y, por consiguiente, humanista.

Los hombres en el tiempo. De lo universal de Polibio a la "representación de todo" según La Popelinière, del panorama civilizacional volteriano a la "vida integral" resucitada por Michelet, de los nuevos territorios de Alain Corbin a la historia conectada de Sanjay Subrahmanyam, la historia no se fija otro límite que la humanidad. Se interesa, claro está, por los objetos, los animales, los árboles, las enfermedades, el clima, pero en cuanto afectan la vida de los hombres. Como el historiador hace profesión de comprender las "mil y una maneras de ser humano",[14] no hay razón alguna para que tome como punto de partida la invención de la escritura, unos tres mil años antes de Cristo. La historia engloba necesariamente la prehistoria, aunque quede por determinar cuándo aparece lo que llamamos el hombre: ¿aparición del género *homo* hace más de dos millones de años, fabricación de herramientas, bipedación que libera la mano, inhumación de los muertos, desarrollo del pensamiento simbólico con la utilización de pigmentos y adornos, primeras manifestaciones artísticas, surgimiento del hombre anatómicamente moderno, revolución neolítica? Lo cierto es también que el paleontólogo y el historiador construyen su razonamiento sobre la misma base: huellas procedentes del pasado.

[14] Romain Bertrand, *L'Histoire à parts égales. Récits d'un rencontre Orient-Occident, XVIe-XVIIe siècle*, París, Seuil, 2011, p. 12.

La cesura fijada en la escritura es irrisoria, porque pone de manifiesto una simple técnica, en detrimento de la (muy) larga duración. Y conduce a negar el 98% de la historia de los hombres, y el 100% en las regiones de tradición oral.[15]

La historia hasta el día de hoy. Suele decirse que la historia estudia el pasado. La asociación no es falsa, pero amenaza erigir una barrera entre "ellos", capturados en su otrora, y "nosotros", los modernos, dueños del presente. Ahora bien —otra perogrullada—, el historiador estudia el pasado a través de lo que queda de él, sobre la base de huellas que existen *hic et nunc.* Las preguntas que les hace son las preguntas de su siglo, su ciudad, su vida. La máxima de Faulkner, "el pasado todavía no ha pasado", tiene valor heurístico: ese pasado que estudian los historiadores vibra aún en su presente, en el nuestro, bajo la forma de palabras, instituciones, obras, paisajes, fronteras, edificios, costumbres, de manera tal que nuestro presente está compuesto de diferentes estratos de pasado sumados, sedimentados en múltiples concreciones, como la abadía de Westminster, en la cual Chateaubriand ve el "templo monolítico de siglos petrificados". Marc Bloch lo dice de otra manera: "El pasado gobierna el presente. En efecto, casi no hay rasgo de la fisonomía rural de la Francia de nuestros días cuya explicación no deba buscarse en una evolución que hunde sus raíces en la noche de los tiempos".[16]

No hay aquí presentismo alguno. Somos el punto de partida y de llegada del estudio histórico, pero también su objeto: humanos en el tiempo, arrastrados por sus aguas turbu-

[15] Jean Guilaine, *Archéologie, science humaine. Entretiens avec Anne Lehoërff,* Arlés y París, Actes Sud y Errance, 2011, pp. 22 y 150.

[16] Marc Bloch, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française,* Oslo, Leipzig, París, Londres y Cambridge, H. Aschenhough, O. Harrassowitz, Les Belles Lettres, Williams & Norgate y Harvard University Press, 1931, p. 250 [trad. esp.: *La historia rural francesa. Caracteres originales,* Barcelona, Crítica, 1978].

lentas, pronto seremos muertos, "hombres del pasado". Al hacer historia, examinamos nuestra propia historicidad. Nos proyectamos en una reflexión siempre en movimiento, donde el presente, unido al pasado que lo aspira, es una etapa antes de otros puntos de fuga. Los hombres que estudiamos fueron, como nosotros, "hombres del presente", modernos. Por eso un historiador trata de comprender lo que los hombres hacen, no lo que hicieron allá lejos y hace tiempo.

La historia no es en primer lugar una disciplina académica, sino un conjunto de operaciones intelectuales que apuntan a comprender lo que los hombres hacen de verdad. De ello se desprende que la historia (como razonamiento) está presente en actividades que no tienen nada de "histórico": el reportaje, el periodismo, la instrucción judicial, la relación de viaje, la historia de vida. La historia supera con mucho a la Historia. Es una muy buena noticia.

Explicación causal y comprensión

¿Qué hace falta para que la historia sea una ciencia? Muchos pensadores, de Platón a Toynbee pasando por Comte, intentaron revelar "leyes de la Historia" indicativas del destino final de la humanidad: emancipación, servidumbre, decadencia o progreso a través de las eras, los estadios, los ciclos. En el siglo XIX, la historia-ciencia de los metódicos es hostil a cualquier filosofía de la Historia, pero algunos historiadores tienen la esperanza de poner de manifiesto, experimentalmente, leyes análogas a las que gobiernan la naturaleza. Para esos positivistas en sentido estricto, el descubrimiento de leyes daría a la historia sus cartas de nobleza y transformaría al historiador en un "nuevo Darwin".[17]

[17] Henry Adams, "The Tendency of History", en *Annual Report of the American Historical Association*, 1894, pp. 17-23.

Los durkheimianos comparten esta concepción nomológica, pero excluyen de ella a la historia: solo la sociología es capaz de establecer leyes (o al menos regularidades), es decir, de proponer una explicación científica.

Hempel, por su parte, pone la historia y las ciencias naturales en un mismo plano: una y otras subsumen un acontecimiento bajo leyes, "hipótesis de forma universal" convalidadas por la experiencia.[18] Al deducir de esas leyes el acontecimiento, se lo explica. Hempel no da ejemplos en respaldo de su teoría, al margen de la explosión de un radiador de automóvil durante una noche de helada. Pero, aun cuando pudiéramos enumerar el conjunto de los elementos desencadenantes de la Revolución Francesa (difusión de la Ilustración, nueva cultura del libro, conformación de una esfera pública, descristianización, ascenso de la burguesía, excesos del absolutismo, descomposición de la monarquía, presión fiscal, malas cosechas, carestía de los productos), no se seguiría que la reunión de esas "condiciones determinantes" desencadena en cada oportunidad una revolución.

Ningún modelo podrá jamás aprehender la diversidad, la complejidad y la libertad humanas. O, de hacerlo, el grado de generalización se torna tan elevado que, a modo de ley, se obtiene una especie de máxima. "Explicar" el asesinato de Trotski consistiría, entonces, en decir que "todo tirano procura hacer desaparecer a quienes amenazan su poder" o que "quien a hierro mata a hierro muere". Por otra parte, aunque fuera posible formular leyes de la Historia, no bastarían para conferir a la historia el estatus de ciencia; es precisamente contra el his-

[18] Carl Hempel, "The Function of General Laws in History", en *The Journal of Philosophy,* vol. 39, núm. 2, 15 de enero de 1942, pp. 35-48 [trad. esp.: "La función de las leyes generales en la historia", en *La explicación científica. Estudios sobre la filosofía de la ciencia,* Barcelona, Paidós, 2005, pp. 307-324].

toricismo (platónico, hegeliano, marxista) que Popper define la lógica del descubrimiento científico.

El *covering-law model* [modelo de cobertura legal], como dice William Dray, es más interesante si se consideran los vínculos de causa a efecto que establece. Es evidente que el valor de un relato histórico se asienta en parte en su capacidad explicativa. Polibio hace un gesto fundacional al destacar, en relación con la guerra entre Roma y Cartago, "la diferencia existente entre el inicio, por un lado, y, por otro, las causas, así como los motivos invocados: las causas están en el origen de todo, mientras que el inicio solo viene a continuación".[19] A fines del siglo XVI, durante las Guerras de Religión, La Popelinière escribe que el buen historiador parte a la búsqueda de las causas "sin las cuales ninguno se mueve", es decir, de los motivos que hacen actuar a los hombres tanto en privado (ambición, odio, amistad, venganza) como en el ámbito cívico (sediciones, tiranía, hambrunas, epidemias).[20]

Pero la búsqueda de las causas apunta menos a enunciar generalidades que a explicar el acontecimiento en su singularidad más íntima: Stalin quería eliminar a un rival y un opositor político; Stalin estaba celoso de un héroe de la Revolución que le hacía sombra; el NKVD planificó durante mucho tiempo el operativo; Mercader logró infiltrarse en el entorno de Trotski. El papel del historiador es presentar y jerarquizar una serie de causas, y ese trabajo puede asimilarse al de una encajera. Lo cierto es que la explicación causal no es el alfa y el omega de la actividad historiadora. Solo es uno de sus aspectos, de suponer que tenga algún sentido. A fin de cuentas, en efecto, ¿tiene "causas" la Shoah?

[19] Polibio, *Histoire,* París, Gallimard, col. Quarto, 2003, III, 6 [trad. esp.: *Historias,* 3 vols., Madrid, Gredos, 1981-1983].

[20] Henri Lancelot-Voisin de La Popelinière, *L'Histoire des histoires, avec L'Idée de l'histoire accomplie* [1599], vol. 2, París, Fayard, 1989, pp. 94 y 95.

Contra los positivistas, la tradición hermenéutica afirma que la historia es una ciencia, pero no como las demás: una "ciencia del espíritu". Aspira a comprender a los humanos, en tanto que las "ciencias de la naturaleza" explican las moléculas y las galaxias. Si seguimos a Dilthey, Weber y Marrou, podremos decir que la historia no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de sentido.[21] Profundamente comprehensiva, apunta a esclarecer, sobre la base de la humanidad común del investigador y los hombres estudiados por él, la intencionalidad de estos últimos y el sentido que dan a sus acciones.

Frente a las ciencias del espíritu, Hempel responde que el método de compresión (por ejemplo, la empatía) es un procedimiento heurístico, no una explicación. Por su lado, Popper critica el separatismo hermenéutico recordando que un físico también busca "comprender" el universo, dado que forma parte de él. En términos más generales, las humanidades y las ciencias de la naturaleza comparten la misma epistemología, consistente en resolver problemas.[22] En realidad, cuesta ver en qué aspecto la comprensión podría oponerse a la explicación. Para comprender la experiencia de los soldados franceses *[poilus]* durante la Gran Guerra, se puede recurrir a la empatía del *Verstehen* (aunque sea difícil ponerse en condiciones físicas y psicológicas tan extremas). También se puede tratar de explicar cómo sufrieron y aceptaron los hombres una prueba semejante, atrapados en una maraña de coacciones que abarca el patriotismo, la cultura bélica, el código del honor, el deber de obediencia, la sensación de carecer de alternativa, la amenaza de tener que comparecer frente a un tribunal militar.

[21] Véase Clifford Geertz, "La description dense", *op. cit.*

[22] Karl Popper, *La Connaissance objective* [1972], París, Aubier, 1991, pp. 267-287 [trad. esp.: *Conocimiento objetivo,* Madrid, Tecnos, 1988].

La puesta en orden del mundo

La historia, en consecuencia, puede ser una ciencia por diversos motivos: produce explicaciones causales, describe objetivamente el mundo, es comprehensiva. Pero en nuestros días la cuestión de si es o no una ciencia ha perdido parte de su vigencia. Consideraciones de prestigio contaminaron durante demasiado tiempo el debate: ser "elevado al rango" de ciencia, no ser "más que" literatura. En el fondo, lo único que cuenta es que la historia explicita y valida sus enunciados, es decir que demuestra conforme a un método y un razonamiento. En ese sentido, es una ciencia social: una manera de reconciliar a Seignobos y Simiand.

Los fenómenos estudiados por el historiador pueden comprenderse por la vía de una descripción-explicación que integre modos de inteligibilidad bastante dispares: intenciones, motivos, causas, circunstancias, interacciones, azares. La narración efectúa a continuación la "síntesis de lo heterogéneo".[23] Contar un acontecimiento es, inseparablemente, explicarlo y comprenderlo, responder a un cómo y un porqué que lo hacen apropiable desde un punto de vista intelectual. Un relato es, pues, en sí mismo, una explicación. A la inversa, una historia enrevesada, sin pies ni cabeza, que se lanza en todos los sentidos, no es un relato. La narración, por lo tanto, no es el yugo de la historia, su mal necesario; constituye, al contrario, uno de sus recursos epistemológicos más poderosos.

Tratar de comprender lo que hacen los hombres. En la antigua Grecia, la historia nace al mismo tiempo que el pensamiento racional: Tales observa el movimiento de los astros;

[23] Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, París, Seuil, col. Points Essais, 1983, p. 339 [trad. esp.: *Tiempo y narración*, vol. 1: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987]. Véase también Arthur Danto, *Analytical Philosophy…*, *op. cit.*, cap. 7.

Anaximandro representa el universo; Hecateo cartografía la Tierra; Heródoto la recorre para conocer a los hombres, sus costumbres, sus acciones. Fiel a la tradición jónica, simetriza la ecúmene. En el norte, la Escitia fría; en el sur, la Libia cálida. El Danubio y el Nilo, con sus presuntos cursos de este a oeste, forman paralelas a uno y otro lado del Mediterráneo.[24] A mediados del siglo XVI, el jurista Jean Bodin acude a la historia porque esta permite descubrir el orden bajo el caos aparente, lo universal detrás de las contingencias. Los ejes sobre los cuales pueden ordenarse los hechos (cronología, geografía, clima, número) son las estructuras de inteligibilidad de lo real.[25]

Ciencia social, instrumento de comprensión-explicación, discurso del método, la historia introduce inteligibilidad en la vida de los desaparecidos, en nuestras existencias llenas de ruido y de furia, a fin de que el mundo sea menos confuso, y la realidad, menos opaca. Como Robinson en su isla, el investigador en ciencias sociales se asigna la misión de excavar, nombrar, inventariar, descifrar el mundo que ha heredado. A partir de huellas, intenta comprender la organización de los hechos, la coherencia de una cultura, la mecánica de lo social. Pone de relieve la sintaxis de lo real.

[24] François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre* [1980], ed. corr. y aum., París, Gallimard, col. Folio Histoire, 2001, p. 72 [trad. esp.: *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004].

[25] Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au* XVIe *siècle (1560-1610)*, París, A. G. Nizet, 1977, pp. 94 y ss.

VI. LOS ESCRITORES DE LA HISTORIA-CIENCIA

De Platón a Barthes, pasando por Descartes y Simiand, toda una tradición opone historia y verdad: la historia es un no-conocimiento, un puro empirismo, un gabinete de curiosidades. No puede ser una ciencia porque no tiene método y solo apunta a lo particular. En consecuencia, la verdad debe buscarse en otra parte, en la filosofía, la matemática, la sociología, la literatura, etcétera.

A fines del siglo xix, la revolución metódica corta con esta rutina de la denigración. Pero no debe considerársela como el acta de nacimiento de la historia-ciencia; es más bien la culminación de una reflexión milenaria. Puesto que la historia siempre se dio reglas. En griego, la verdad se dice por la negativa: *aletheia* (ausencia de olvido) o *atrekeia* (ausencia de mentira). Una vez que la verdad ya no es transmitida por una autoridad mágico-religiosa, sino demostrada por la razón de un hombre frente a sus semejantes, cambia de estatus.[1] Hay, por consiguiente, una positividad de la verdad, que consiste en buscarla con argumentos, gracias a técnicas y por medio de pruebas. Nos referimos al razonamiento histórico, nacido en una época en que la historia era comúnmente vista como una literatura.

[1] Marcel Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967], París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 2006 [trad. esp.: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1982].

Razonamientos de Heródoto

La leyenda negra de Heródoto nos presenta el retrato de un *homo fabulator*, mentiroso o crédulo, muy inferior a Tucídides salvo por el estilo. Que hay en él errores, ingenuidades y "explicaciones" por la divinidad o la fortuna es obvio. Pero esa visión no hace justicia a la profundidad historiográfica del "padre de la historia", cuya confiabilidad atestiguan los descubrimientos arqueológicos recientes y que sigue siendo, para las Guerras Médicas, nuestra principal fuente.[2] La obsesión de la *Historia* es el choque entre griegos y bárbaros. Dentro de esta problemática general se describe sistemáticamente a los pueblos víctimas de los persas, con sus tradiciones, sus hábitos, sus dioses, su hábitat. Quien dice costumbres dice pasado, y Heródoto se erige también en historiador de Egipto, Arabia y Escitia. Tucídides, por su parte, privilegiará la historia política y militar de su época.

Son sobre todo los razonamientos de Heródoto los que merecen tomarse en consideración. La *Historia* se basa en las observaciones del viajero testigo y las informaciones recogidas durante peregrinaciones por Asia Menor, Persia, Babilonia, Egipto y Grecia en los años 440-430 a. C. Mientras cuenta sus viajes y da parte de sus encuentros, Heródoto se ve en la necesidad de indicar el origen de sus informaciones: "he visto" *(opsis)*, "he escuchado" *(akoe)*, "me he informado" *(pynthanomai)*, "he investigado" *(historeo)*. A veces, el relato está puntuado por un simple "me han dicho". En otro lugar, Heródoto admite sus límites: "No me ha sido posible obtener informaciones precisas sobre la

[2] Véanse Amédée Hauvette, *Hérodote, historien des guerres médiques*, París, Hachette, 1894, p. 500, y Arnaldo Momigliano, "La place d'Hérodote dans l'histoire de l'historiographie" [1958], en *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, París, Gallimard, 1983, pp. 169-185 [trad. esp.: "El lugar de Heródoto en la historia de la historiografía", en *La historiografía griega*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 134-150].

cantidad de la población escita, y he escuchado juicios muy diferentes".[3]

Si es capaz de decidir según su leal saber y entender, también puede ocurrir que transmita las opiniones tal y como las ha escuchado. En este aspecto, es elocuente el comienzo de la *Historia,* que yuxtapone la versión de los persas y la de los fenicios en relación con el rapto de Ío. Lo que se ha interpretado como un signo de amateurismo o una prueba de tolerancia también puede leerse como una prudencia metodológica. La expresión de la duda, confesión de la falta de certeza, es una especie de autocontrol crítico. ¿Qué representan las estatuas de mujeres desnudas en el palacio de Micerino? "No puedo, al respecto, sino repetir lo que se ha contado."[4]

La historia practicada por Heródoto no tiene nada de rudimentario. Sus cuestiones podrían estar a la orden del día: el imperialismo persa desde Ciro, la "guerra de civilizaciones" entre los griegos y los bárbaros, el combate de la libertad contra la tiranía, el papel de las ciudades jónicas en el conflicto. Para responderlas, Heródoto recurre a varias formas de razonamiento.[5] La primera, la más frágil, es la analogía. En un lago situado en la isla de Círavis, cerca de la costa libia, unas muchachas recogen pepitas de oro valiéndose de plumas embadurnadas de pez. Ahora bien, en una isla griega se utiliza una rama de mirto para sacar al pez de un lago. "En consecuencia", lo que se dice sobre la isla de Círavis puede ser cierto. El parentesco es prueba.

La segunda forma es el razonamiento por verosimilitud. Al no poder verificar las informaciones que le propor-

[3] Heródoto, *L'Enquête,* en *Historiens grecs,* vol. 1: *Hérodote. Thucydide,* París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1964, IV, 81 [trad. esp.: *Historia,* vol. 2: *Libros III-IV,* Madrid, Gredos, 1986].

[4] *Ibid.,* II, 130 [trad. esp.: *Historia,* vol. 1: *Libros I-II,* Madrid, Gredos, 1984].

[5] Véase Catherine Darbo-Peschanski, *Le Discours du particulier. Essai sur l'enquête hérodotéenne,* París, Seuil, 1987, pp. 127 y ss.

cionan, Heródoto está obligado a estimar su veracidad —a sopesarlas, por así decirlo— en función de su coherencia, su lógica o su probabilidad. Así, recusa una alegación por "inverosímil" (las abejas habrían invadido las regiones más allá del Istros), "inadmisible" (un tirano con gran cantidad de mercenarios bajo su mando habría sido derrotado por un puñado de exilados) o francamente "falsa" (el Nilo tendría su origen en el derretimiento de la nieve). Con referencia al liberto Salmoxis, que pasó tres años en un escondite subterráneo para luego reaparecer a la vista del mundo, presuntamente resucitado, Heródoto se muestra dubitativo: no quiere "ni negar ni admitir ciegamente" esa historia.[6] En el caso de un acontecimiento complejo, el criterio de la plausibilidad permite distinguir entre varias explicaciones.

Cuando no existe ninguna certeza, el historiador abre el abanico de posibilidades y formula una hipótesis, tercera forma de razonamiento. Aristodemo, sobreviviente de las Termópilas, ¿fue eximido de combatir debido a su oftalmia, se mantuvo a la zaga por cobardía, tenía la misión de llevar un mensaje fuera del campamento? Tras examinar las distintas versiones con que cuenta, el historiador se queda con la que cumple los requisitos de la lógica, la verosimilitud o lo conocido. Fue Efialtes quien indicó a los persas el sendero que lleva a las Termópilas, y la tradición que incrimina a otro carece de fundamento. En efecto, Efialtes emprendió la fuga y se puso precio a su cabeza.[7]

Para terminar, Heródoto hace razonamientos "semiológicos", fundados en signos e indicios. Efialtes se comporta como culpable; el Nilo arrastra aluviones, porque se los encuentra a lo largo de las costas; los egipcios ignoran a Poseidón y los Dioscuros, y por lo tanto no tomaron sus dioses

[6] Heródoto, *L'Enquête, op. cit.*, IV, 95 y 96.

[7] *Ibid.*, VII, 213, 214, 229 y 230 [trad. esp.: *Historia*, vol. 4: *Libro VII*, Madrid, Gredos, 1995].

de los griegos. Este tipo de razonamiento puede hacer pensar en el "paradigma indiciario" de Ginzburg, que aprehende una realidad a partir de detalles, hechos marginales, rasgos subestimados y huellas imperceptibles.[8]

Todas esas elecciones metodológicas tienen consecuencias sobre la composición de la obra. Heródoto indica sus fuentes e interroga, cita, discute, saca a la luz los basamentos de su investigación: visitas, observaciones, interlocutores, impresiones, dudas, asombros. Al contrario de Tucídides, no se borra detrás de una historia que habla por sí sola, sino que asume su estatus de investigador. No se conforma con describir: devela sus dificultades. Se equivoca, sin duda, pero no deja de reflexionar sobre sus fuentes y el derecho que tiene de afirmar esto y no aquello. Sus "creo", sus "en mi opinión" y sus "por mi cuenta" no sellan el estatus precientífico de la investigación, sino el escrúpulo del investigador, es decir, en el fondo, su cientificidad. Heródoto habla de manera condicional.

La retórica de Aristóteles y Cicerón

Carlo Ginzburg ha mostrado que el libro donde Aristóteles más habla de historia (en el sentido en que nosotros la entendemos) no es la *Poética,* sino la *Retórica.*[9] La primera

[8] Carlo Ginzburg, "Traces. Racines d'un paradigme indiciaire", en *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire,* París, Flammarion, 1989, pp. 139-180 [trad. esp.: "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia,* Buenos Aires, Prometeo, 2013, pp. 171-221].

[9] Carlo Ginzburg, "Aristote et l'histoire, encore une fois", en *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve,* París, Gallimard y Seuil, col. Hautes Études, 2003, pp. 43-56 [trad. esp.: "Historia, retórica, prueba. Sobre Aristóteles y la historia hoy", en *Entrepasados,* núm. 27, 2005, pp. 153-166]. Véase también Adriana Zangara, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique (IIe siècle avant J.-C.-IIe siècle après J.-C.),* París, EHESS y J. Vrin, 2007, pp. 112-116.

contiene el famoso pasaje en el cual se opone la poesía a la historia, pero es en la segunda donde Aristóteles expone su teoría de la prueba y sienta así las bases de la retórica agonística que volvemos a encontrar en el *probare* ciceroniano.

Como el orador antiguo, el historiador prueba. También él recurre a la retórica para demostrar, atestiguar o refutar; también él utiliza, en el marco de su razonamiento, pruebas materiales y pruebas verbales, índice cierto *(tekmerion)* o signo *(semeion)*. En este aspecto, es llamativo que Barthes, fino conocedor de la retórica antigua, no haya sentido que la historia podía ser otra cosa que un discurso realzado de efectos de real. Sin embargo, la reja que separa la historia-relato (menospreciada en la *Poética*) y la *historia*-investigación (fundada en indicios y pruebas) es la misma que divide el arte oratorio: mientras que el poeta epidíctico no hace sino mostrar, el abogado demuestra. Aristóteles no aprecia más la *historia*-investigación, útil en última instancia para enriquecer la experiencia del político en materia de finanzas, seguridad militar o legislación. Lo cierto es que su retórica demostrativa, tan alejada de la retórica de "bello estilo" en sentido moderno, funda indirectamente la historia-ciencia.

En 1440, el filólogo Lorenzo Valla demuestra que la "donación de Constantino" (por la cual el emperador habría cedido una parte de sus posesiones al papa) es obra de un falsificador del siglo VIII que actuaba por cuenta del papa Esteban II, quien procuraba cimentar su poder temporal. La *Refutación de la donación de Constantino* destaca, primero, que la donación no es creíble y, segundo, que el texto contiene anacronismos lingüísticos, contradicciones y errores. Valla es aquí el heredero de la retórica aristotélica, recibida a través de *Instituciones oratorias*, de Quintiliano, que despierta su entusiasmo.[10]

[10] Carlo Ginzburg, "Lorenzo Valla et la donation de Constantin", en *Rapports de forcé, op. cit.*, pp. 57-70.

El aporte historiográfico ciceroniano debe considerarse a la luz de esa retórica. Cuando Cicerón pide a Luceyo que cubra de elogios su consulado, tiene clara conciencia de violar las reglas de la historia. ¿Cuáles son estas? No decir nada falso; decir toda la verdad; evitar la sospecha de favoritismo u odio. Cicerón agrega una cuarta: contar los hechos indicando sus causas.[11] Se llega así a una definición de la historia asentada sobre cuatro pilares: rechazo de la falsedad, coraje de la verdad, cuidado de la imparcialidad, búsqueda de los porqués y los cómos. Si la historia ciceroniana tiene tanta necesidad de la elocuencia, es menos para adornar que para decir algo verdadero. La *Revue Historique,* donde Monod publica su manifiesto en 1876, tomará además como divisa las reglas de Cicerón.

Este, desde luego, no es historiador. Pero en su carácter de abogado lleva a cabo varias investigaciones. En 70 a. C., algunas ciudades de Sicilia apelan a él para desenmascarar a Verres, sospechado de rapiña y concusión. En Roma, como lo autoriza la ley, Cicerón examina las finanzas de aquel: exportaciones hechas desde Sicilia, libros contables, archivos de los publicanos que arriendan los impuestos, derechos de aduana no pagados. *In situ,* Cicerón habla con los labriegos sicilianos y obtiene informaciones de la asamblea de Siracusa. Los senadores le aportan registros secretos donde se consignan los robos sufridos por la ciudad. La "primera acción contra Verres", que Cicerón pronuncia en agosto de 70 a. C., basta para aplastar a la parte contraria; las acusaciones de la "segunda acción" (sobre las ilegalidades cometidas durante la pretura, los robos de obras de arte, las crueldades) se publican pese a todo.[12]

[11] Marco Tulio Cicerón, *De oratore,* II, 15, 62 y 63 [trad. esp.: *Sobre el orador,* Madrid, Gredos, 2014].

[12] Pierre Grimal, *Cicéron,* París, Fayard, 1986, cap. 6 [trad. esp.: *Cicerón,* Madrid, Gredos, 2013].

El aspecto propagandístico asumido por la elocuencia de Cicerón no solo no impide a este reconocer reglas en la historia, sino que su práctica judicial, basada en una *historia*-investigación, funda el razonamiento histórico: archivos, testimonios, indicios, pruebas puestas en juego en el marco de una demostración, establecimiento de los hechos, búsqueda de la verdad. La tradición que vincula a Aristóteles, Cicerón, Valla, Bayle, Mabillon, Momigliano, Vidal-Naquet y Ginzburg es la de la retórica demostrativa. Porque prueba, la historia es una elocuencia de acción.

LA HISTORIA-CIENCIA EN EL SIGLO XVI

La conciencia historiadora se desarrolla al arbitrio de un proceso de laicización. Este comienza en el siglo VI a. C., con el surgimiento de la dialéctica contra la palabra oracular. Se interrumpe en la Edad Media: superar la mera crónica de los acontecimientos sería una impertinencia, como una tentativa de explicar la voluntad divina.[13] En el Renacimiento, la historia se apoya en el libre examen y el proceder crítico, lo que implica cierta emancipación respecto de la Iglesia. Lorenzo Valla se subleva contra la tradición, y Henri Estienne se burla de los milagros que desgrana la *Leyenda dorada*. Las Guerras de Religión impulsarán a La Popelinière y De Thou a combatir la intolerancia.

La historia es el dominio de la razón humana, no el de los dogmas y las verdades reveladas. El historiador no recibe de lo alto la verdad prefabricada; la busca por conducto de un método. Independiente de todas las autoridades, es su propia autoridad (lo que no le impide trabajar colectivamente). Esa ruptura con lo divino, esa desconfianza en rela-

[13] Bernard Guenée, "Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge", en *Annales ESC*, vol. 28, núm. 4, 1973, pp. 997-1016.

ción con las creencias, ese rechazo de lo sobrenatural —ese esfuerzo por comprender lo que hacen los hombres— vinculan a los *humaniores litterae* de los humanistas a la historia profana de la Ilustración y el siglo XIX. El destierro de los milagros se convierte en un "principio de crítica histórica".[14]

¿Dónde encontrar la certeza aquí abajo, como no sea en los archivos, los manuscritos y las antigüedades? Ese retorno a las fuentes, *ad fontes,* como dicen los humanistas, da origen a la erudición crítica, que practican filólogos como Valla y Budé y juristas como Bodin, Cujas, Pasquier y De Thou (autor en 1604 de una historia de la Europa de la época y envidiado propietario de una biblioteca de varios millares de volúmenes). La pasión por lo original influye sobre la economía del texto. La "retórica de las citas", típica del humanismo galicano de los magistrados-historiadores, da fe del crédito que estos prestan a la pieza justificativa, la lección de los manuscritos, el testimonio escrito.[15] Como explica Étienne Pasquier, autor de las *Recherches de la France* (1560), no hay que decir nada "sin probarlo".

En el corazón de la filología y el pensamiento jurídico del siglo XVI está la exigencia de método. El que Bodin define en su *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566) servirá de modelo a numerosos historiadores, que, como La Popelinière, extraerán de él la idea de una "matemática de la historia" fundada en problemas, series causales, puntos de origen y desarrollos.[16] La historia no es una metafísica donde todas las especulaciones están permitidas; estudia las acciones de los hombres gracias a un material

[14] Ernest Renan, *Vie de Jésus,* París, Michel-Lévy, 1863, p. LII [trad. esp.: *Vida de Jesús,* Madrid, Ibéricas, 1998].

[15] Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et* res literaria *de la Renaissance au seuil de l'époque classique,* Ginebra, Droz, 1980, pp. 489 y ss. y 686 y ss.

[16] Philippe Desan, *Penser l'histoire à la Renaissance,* Caen, Paradigma, 1993, cap. 5.

que ella misma ha reunido ex profeso. La exigencia de "observación" anuncia el método del *Novum Organum* (1620), de Bacon: así como se conoce la naturaleza por medio de experiencias, se conoce el pasado por medio de documentos. Aunque la historia-problema del siglo XVI no tenga nada de empirismo, La Popelinière y Bacon (autor también de una historia del reino de Enrique VII) coinciden en varios puntos: la desconfianza hacia la tradición, la apelación a la experiencia, la salida de sí mismo, el cuidado de la objetividad.[17] Esa aspiración científica justifica el despojamiento de la *historia nuda*. Para Bodin y La Popelinière, los escritos del historiador no deben distinguirse por el ornamento retórico, sino por la claridad de expresión. Su valor no radica en su belleza, sino en su exactitud.

El siglo XVI ve nacer así el ideal de una "historia consumada": ya no la legada por los antiguos, sino una historia-ciencia autónoma, fundada en la laicización de la investigación, la interrogación de fuentes originales, el método racional, la sobriedad de estilo. Más allá de su campo de investigación propio (la moneda romana en el caso de Budé, la continuidad de Francia en el de Pasquier), tiene por objeto la búsqueda de la verdad, que La Popelinière define como "la principal y más necesaria gracia del historiador".[18]

Sujeción, error, parcialidad: en el siglo XVII, los historiadores mantenidos por la monarquía representan la antítesis de la "historia consumada", y los valores de esta última son mucho mejor defendidos por los memorialistas.

[17] Frank Smith Fussner, *The Historical Revolution. English Historical Writing and Thought, 1580-1640*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962, y G. Wylie Sypher, "Similarities between the Scientific and the Historical Revolutions at the End of the Renaissance", en *Journal of the History of Ideas*, vol. 26, núm. 3, julio-septiembre de 1965, pp. 353-368.

[18] Henri Lancelot-Voisin de La Popelinière, *L'Histoire des histoires, avec L'Idée de l'histoire accomplie* [1599], vol. 2, París, Fayard, 1989, p. 258.

Favorece esta convergencia entre historia y memoria el hecho de que testigos actores, como Guichardin, De Thou y, antes de ellos, Polibio, Jenofonte, Julio César y Commynes, puedan escribir la historia de su época. A partir de la década de 1550, los memorialistas, grandes de la nobleza de espada, ponen en primer plano su rectitud y su experiencia, que los hacen aptos para juzgar con claridad los asuntos que relatan, al contrario de los historiógrafos, cortesanos serviles e inexpertos obligados a trabajar con materiales de segunda mano. En sus memorias, el abad Arnauld pretende restablecer toda la verdad acerca del desastre de Thionville de 1639, que la historiografía disimula, y Bussy-Rabutin sostiene que los memorialistas son "desinteresados y amigos de la verdad".[19]

Es Saint-Simon quien defiende con mayor energía su estatus de historiador-testigo digno de fe, redentor de la verdad mancillada, mejor por haber "manejado él mismo las cosas que escribe". El mariscal de Villars ha usurpado la gloria de sus maestros; Madame de Maintenon ha maniobrado "con un arte tan grande", que la posteridad se negará a creerle; el duque de Orleans no envenenó al delfín y su familia; el Rey Sol fue "un rey bastante grande". En ese combate personal contra la mistificación, el historiador cuenta con la ayuda de sus propios recuerdos, así como la de testigos: el mariscal de Lorges, "el hombre más veraz que jamás haya habido", o los oficiales que participaron en las campañas de Villars.

Está claro que el propio Saint-Simon no brilla por su imparcialidad. Profesa un odio ciego a los bastardos del rey, a la antigua gobernanta y protectora de estos, Madame de Maintenon, y a todos los "monstruos" de la corte. Lo obnubilan las querellas de rango y etiqueta. Duque hasta los tué-

[19] Emmanuèle Lesne, *La Poétique des mémoires, 1650-1685*, París, Honoré Champion, 1996, pp. 42-49.

tanos, es excesivamente vanidoso, a menudo superficial y a veces falible. Pero sus *Memorias* están recorridas por el razonamiento histórico tal como lo forjara el siglo XVI: recurrir a los testimonios auténticos, desenmascarar las mentiras, hablar por experiencia, sacar a la luz los "resortes de los sucesos", no decir nada que no esté "dictado por la verdad desnuda para bien y para mal", impedir que la posteridad se deje engañar por las máscaras del presente.

El espíritu de 1690

La autoridad de la Iglesia, la gloria del rey, la duda radical de Descartes, el pirronismo de un La Mothe Le Vayer son las principales amenazas que la historia debe enfrentar en el siglo XVII. De llegar a ser alabanza cortesana, pasatiempo o pantomima, perderá, se dice, todo su interés. En los últimos decenios del siglo, se perfeccionan defensas contra esos ataques.

"Por historia entiendo todo lo que ya se ha inventado y está contenido en los libros. Pero por ciencia entiendo la aptitud de resolver todas las dificultades", escribe Descartes en 1640.[20] La ciencia es una actividad de la mente, en tanto que la historia es un relato prefabricado y, para colmo, lleno de errores y dudas. Quien busca la verdad debe empezar por rechazar lo incierto: por eso el filósofo dejará la historia en manos de los eruditos.

Leibniz rechaza ese recorte. La matemática y la historia no son de la misma naturaleza, pero la segunda puede alcanzar la certeza, desde el momento en que se asigna un método. ¿Cuál? Leibniz despliega su reflexión historiográfica desde 1687, en oportunidad del gran viaje que realiza

[20] René Descartes, carta a Hogelande, 8 de febrero de 1640, citado en Yvon Belaval, *Leibniz critique de Descartes*, París, Gallimard, 1978, p. 91.

por los estados alemanes e italianos a fin de buscar los orígenes de la casa de Brunswick. Para liberar a la historia de las fábulas, se puede hacer la crítica de los documentos y testimonios; para revivir el pasado, se puede estudiar lo que de él subsiste en el presente; para aumentar nuestras certezas, es posible apoyarse en la geología, la arqueología, la lingüística, la filología, la genealogía; para evaluar lo verosímil, se puede apelar a la probabilidad matemática; en vez de rechazar las opiniones, es posible confrontarlas. En una palabra, la historia puede convertirse en una ciencia si se basa en hipótesis, razonamientos y demostraciones. En un informe de 1692 dirigido al duque de Brunswick, Leibniz escribe que "la exactitud demandada en nuestros días por los verdaderos sabios se ha extendido incluso hasta la historia, que parece la menos capaz de cumplirla". La historia tiene varias partes, pero "el alma de todo es la verdad". Y se llega a ella por medio de "buenas pruebas".[21]

Depurar de errores la historia, remitirse a los documentos, no avanzar sin pruebas, aspirar como cualquier ciencia a la certeza: tal es, poco más o menos, el programa de Pierre Bayle. Este erudito cartesiano, calvinista refugiado en Holanda y editor de las *Nouvelles de la République des Lettres* (1684), se apoya en la duda no para deslegitimar la historia, sino para tornarla inatacable. Tras pensar en establecer una "antología de las falsedades" presentes en las otras obras, publica un *Diccionario histórico y crítico* (1697) de carácter biográfico, donde se corrigen de manera sistemática los errores de su predecesor, Moréri.

La diagramación de este diccionario pone de relieve la meticulosidad del trabajo sobre las fuentes. Como Bayle anuncia en el prefacio, las noticias se dividen en dos partes.

[21] Louis Davilé, "Le développement de la méthode historique de Leibniz", en *Revue de Synthèse Historique*, vol. 23, núm. 69, diciembre de 1911, pp. 257-268.

Una, puramente biográfica, ofrece "una relación sucinta de los hechos", y otra, compuesta de notas, es un largo comentario, "mezcla de pruebas y discusiones". En cada una de las partes hay notas indicativas de la fuente de las informaciones, así como la referencia de las citas. Bayle introduce, pues, cuatro niveles de texto: el relato biográfico propiamente dicho; sus notas críticas (A, B, C...) a pie de página y en caracteres pequeños, extenso comentario que forma la segunda parte de la noticia; las notas eruditas de la biografía en los márgenes superiores (a, b, c...), y las notas eruditas del comentario en los márgenes inferiores (1, 2, 3...). Tenemos, en resumen, la relación biográfica, el comentario crítico en nota, las notas de la biografía y las notas de las notas. Ese sistema permite probar, referenciar, poner en perspectiva y criticar cada afirmación.

Por la inmensidad de su erudición, por los niveles de lectura que posibilita, por la complejidad de su narración y por su organización laberíntica, el diccionario de Bayle es una obra maestra de la literatura. Ahora bien, es justamente en virtud de esas elecciones literarias que la historia se convierte en ciencia. La narración corresponde a exigencias en materia de verificación, certificación, administración de la prueba. Porque cuenta, Bayle prueba, y porque prueba, cuenta. Crea por una inquietud de rigor. Las notas críticas y eruditas constituyen una revolución metodológica, al mismo tiempo que literaria. Por eso el *Diccionario* es tan decisivo: después de Heródoto, Cicerón y Valla, encarna una epistemología en un texto. La escritura bayleana no es ni ornamento ni retórica: es en sí misma un razonamiento histórico.

La invención de una *técnica literaria de la veridicción* permite a Bayle inclinar en favor de los historiadores una balanza que se inclinaba hacia los memorialistas: un erudito formado en el método está mucho más calificado que un testigo de su tiempo, por más que este disponga de informacio-

nes de primera mano. Gracias al aparato crítico, la historia se convierte en un modelo de ciencia. Gracias a sus remisiones con referencias, permite echar atrás el error y el prejuicio.

A guisa de historia, el *Diccionario* describe la vida de los grandes personajes que existieron desde la Antigüedad. Su documentación es más libresca que archivística. Ahora bien, para conocer el pasado de los hombres sin aferrarse a lo memorable ni a lo contemporáneo, es necesario estudiar el conjunto de las huellas dejadas por ellos. Mabillon, monje benedictino de Saint-Maur, funda la crítica documentaria en *De re diplomatica* (1681). La diplomática se convierte en una ciencia capaz de autenticar un documento, fecharlo, determinar su procedencia. En los trabajos sobre los santos de su orden, de fines de la década de 1660, así como en su *Lettre sur le culte des saints inconnus* (1698), Mabillon propicia la exactitud y el espíritu crítico en materia de historia religiosa, lo que le vale feroces enemistades. En defensa de su trabajo, define entonces las "reglas de la historia". La primera cualidad de un historiador es "el amor y la búsqueda de la verdad". Para llegar a ella, solo debe proponer "lo que está respaldado por la antigüedad misma".[22] El original es la única autoridad válida.

Las antigüedades reúnen, según Furetière, las "medallas, estatuas y otros monumentos que nos quedan de los antiguos". Materialidad y autenticidad, examinadas con método, brindan un peso de certeza. Jacob Spon pasa revista a los testimonios arqueológicos en su *Voyage de Grèce et du Levant* (1678); Spanheim funda la numismática moderna en los años 1660-1670, y el *Ars critica* (1697) de Le Clerc propone un método para estudiar documentos, inscripciones, monedas y estatuas. Esta apertura a las antigüedades refuerza el trabajo de los historiadores, en especial la *Histoire*

[22] Jean Mabillon, *Brèves réflexions sur quelques règles de l'histoire,* París, POL, 1990.

de France de Mézeray (1685) y el padre Daniel (1696).[23] Los historiadores liberales, románticos y metódicos del siglo XIX no olvidarán esos progresos.

Amar la verdad en el Gran Siglo, luchar contra la intolerancia o el absolutismo: ese será el combate de los memorialistas, de los anticuarios, de Leibniz, de Mabillon y de Bayle. Para este último, la nota a pie de página es un triple refugio: contra el desdén de Descartes, contra la opresión de Luis XIV, contra la ortodoxia católica.[24] Al fijarse nuevas reglas, la historia se convierte en una escuela de resistencia. Una restricción a cambio de la libertad de saber. La independencia intelectual en beneficio de todos los hombres.

Este retrato del historiador como estoico, sin patria ni pasión, revela una sociología de la verdad en el siglo XVII: Racine y Boileau son burgueses cortesanos, en tanto que los grandes señores memorialistas viven en la desgracia y los eruditos —ciudadanos de la República de las Letras—, para escapar al poder de atracción de Versalles, estudian en su monasterio o exploran las bibliotecas. De ahora en más, la historia se consagra no solo a comprender, sino además a probar, a fin de corregir los errores, depurar la tradición, desenmascarar la impostura. Arrastrada por el espíritu de la década de 1690, se ha convertido en un combate.

[23] Arnaldo Momigliano, "L'histoire ancienne et l'antiquaire" [1950], en *Problèmes d'historiographie..., op. cit.*, pp. 244-293, y Marc Fumaroli, "Historiographie et épistémologie à l'époque classique", en Gilbert Gadoffre (dir.), *Certitudes et incertitudes de l'histoire*, París, Presses Universitaires de France, 1987, pp. 87-104 [trad. esp.: "Historiografía y epistemología en la época clásica", en Gilbert Gadoffre (dir.), *Certidumbres e incertidumbres de la historia. Tres coloquios sobre la historia, Instituto Europeo Colegiado*, Bogotá, Norma, 1997].

[24] Anthony Grafton, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, París, Seuil, col. La Librairie du XX Siècle, 1998 [trad. esp.: *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998].

La ira de la verdad

El razonamiento histórico no solo sirve para comprender el pasado, también ayuda a actuar en el presente. Permite rehabilitar al protestante Calas, erróneamente acusado del asesinato de su hijo. En la década de 1780, para demostrar la crueldad de la trata de negros, Thomas Clarkson recorre Inglaterra en busca de pruebas, conversa con marineros, reúne esposas y otros instrumentos de tortura que se utilizan en los barcos, contribuye a difundir la autobiografía de un exesclavo.

Podemos burlarnos de Chateaubriand: describe comarcas que jamás ha visto, se sueña un igual de Napoleón. Pero el libro 16 de las *Memorias de ultratumba* es uno de los primeros intentos de comprender la ejecución del duque de Enghien en el foso del castillo de Vincennes, en 1804. Para establecer la verdad, Chateaubriand argumenta sobre la base de los documentos de que dispone: interrogatorio del joven duque frente a la comisión militar, memorias publicadas por los protagonistas, acta de la exhumación (las balas destrozaron la mandíbula de la víctima). Inmediatamente después del análisis de ese "asesinato", Chateaubriand cita el artículo que publicó en 1807 en *Le Mercure de France:*

> Cuando en el silencio de la abyección ya solo se oyen el tintineo de la cadena del esclavo y la voz del delator, cuando todo tiembla frente al tirano y cuando es tan peligroso granjearse su favor como merecer su desgracia, aparece el historiador, encargado de la venganza de los pueblos. En vano prospera Nerón, en el Imperio ya ha nacido Tácito; crece desconocido junto a las cenizas de Germánico y la íntegra Providencia ya ha entregado a un niño oscuro la gloria del amo del mundo.

El escritor-historiador es un opositor por la simple razón de que dice la verdad.

A fines del siglo, historiadores como Charles Seignobos, Henri Hauser, Albert Mathiez y Georges Lefebvre toman partido en favor de Dreyfus. Se comprometen como ciudadanos, socialistas o republicanos, pero también como poseedores de una competencia. El historiador, en efecto, es un profesional de la prueba. Gabriel Monod examina el facsímil de los documentos y declara en la cámara criminal del Tribunal Supremo en 1899; en el proceso de Zola, la defensa cita a cuatro archivistas paleógrafos. La intervención de estos es "casi deontológica".[25]

En la segunda mitad del siglo XX, el razonamiento histórico asiste en numerosos combates. Huérfano de la Shoah, niño escondido, alumno de Marrou en la Sorbona, comprometido en la lucha contra la tortura en Argelia, Pierre Vidal-Naquet respalda la idea de que el historiador tiene un papel que desempeñar en la ciudad. Si es un "testigo de la verdad", lo es no solo porque defiende valores, sino también porque sigue las reglas de su oficio. Vidal-Naquet traza un paralelo entre el caso Dreyfus y el caso Audin. En un bando, la falsedad, la complicidad del Estado Mayor, la mentira de Estado; en otro, "un *lobby* al servicio de la verdad", que busca testigos, reúne pruebas, publica artículos y libros.

Es importante destacar una vez más que el investigador y el militante son una sola persona. Se puede, por lo tanto, combatir la guerra de Argelia como historiador: "Establecer hechos, formar conjuntos, restablecer o intentar restablecer la verdad frente a la mentira oficial no me imponía cambiar de oficio".[26] Y Vidal-Naquet cita el pasaje en que aparece el adversario de Napoleón, "encargado de la venganza de los pueblos". Retrato de Vidal-Naquet como Cha-

[25] Olivier Dumoulin, "Les historiens", en Michel Drouin (dir.), *L'Affaire Dreyfus. Dictionnaire,* 2ª ed. rev., París, Flammarion, 2006, pp. 389-396.

[26] Pierre Vidal-Naquet, *Face à la raison d'État. Un historien dans la guerre d'Algérie,* París, La Découverte, 1989, p. 45.

teaubriand, retrato de Chateaubriand como Tácito. El historiador Ginzburg, que dedicó un libro a demostrar la inocencia del militante izquierdista Adriano Sofri, también es el prologuista de Valla.

La fuerza que anima al historiador es la que alimenta los combates de Valla contra el papado, de La Popelinière contra la intolerancia, de Mabillon contra el oscurantismo, de Bayle contra la opresión, de Saint-Simon contra los impostores, de Chateaubriand contra el despotismo, de Thierry contra los historiógrafos, de Voltaire y Jaurès contra el error judicial, de Vidal-Naquet contra los secretos de Estado y el negacionismo. Es la ira de la verdad bajo todas sus formas: la intranquilidad, el frenesí de saber, la urgencia de decir, la "pasión histórica",[27] o sea, lo contrario del estado de ataraxia intelectual buscado por Pirrón y los escépticos. Esa misma ira empuja al periodista Albert Londres a relatar los presidios, los asilos, las guerras, la explotación de los africanos, la soledad de los judíos. Y es ella la que embarga a un joven deportado mientras atraviesa Alemania en 1945:

> Sentíamos la urgencia de sacar conclusiones, de preguntar, de explicar y de comentar, como ajedrecistas al final de la partida. ¿Conocían, ellos, la existencia de Auschwitz, la masacre cotidiana y silenciosa junto a sus puertas? [...] Si no la conocían, debíamos —yo debía, era un deber sagrado— enterarlos, sin perder un instante, de toda la verdad.[28]

El historiador no está encerrado en la Biblioteca: acaba de salir del Campo. Siente la necesidad de comprender lo que

[27] Augustin Thierry, prefacio a *Récits des temps mérovingiens* [1840], en *Œuvres complètes*, vol. 4, París, Michel-Lévy, 1868, p. 353 [trad. esp.: *Relatos de los tiempos merovingios*, Madrid, Calpe, 1922].

[28] Primo Levi, *La Trêve*, París, Grasset, col. Le Livre de Poche, 1966, pp. 245 y 246 [trad. esp.: *La tregua*, Barcelona, El Aleph, 2002].

pasó, lo que sucedió, lo que nos sucedió, lo que hicieron los hombres, lo que hacemos. Ese es, como dice Levi, su "deber sagrado". La historia es una militancia de la verdad. Se ejerce siempre en un medio hostil, contra un enemigo llamado error, engaño, denegación, mentira, secreto, olvido, indiferencia. Pero la verdad no depende aquí de un grito de desamparo o rabia, ni de una sabiduría inmemorial, ni de una ecuación matemática, ni de una información recibida en su inmediatez mediática. Es tributaria de un razonamiento que historiadores y no historiadores, viajeros, monjes, juristas, abogados, coleccionistas, periodistas han contribuido a inventar.

En el siglo XIX, los metódicos sabrán hacer rendir frutos a esa herencia, pero arrancándola a sus raíces: la escritura y el compromiso de sí mismo. Llegamos aquí al gran límite del cientificismo antiliterario. Bajo un pretexto de objetividad, este desconoce la capacidad epistemológica del "yo de investigación".[29] En nombre de la cientificidad, ignora la carga demostrativa y cognitiva que hay en la literatura, sea relato de viaje, indagación, alegato, epopeya, memoria o novela. La historia-ciencia la inventaron escritores que apostaban su vida en ella. Era en los tiempos de las bellas letras.

[29] Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, París, Seuil, col. Esprit. La Condition Humaine, 1955, pp. 32-39 [trad. esp.: *Historia y verdad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015].

VII. LAS OPERACIONES DE VERIDICCIÓN

CONTRARIAMENTE a los profetas que decretan la verdad, el investigador la persigue por medio de un razonamiento, hilo conductor de una empresa de comprensión y explicación. Ese razonamiento, común a todas las ciencias sociales, abarca varias operaciones que distinguiremos aquí en beneficio de la causa: el distanciamiento, que permite plantear un problema; la investigación, mediante la cual se reúnen las fuentes; la comparación, que disipa la ilusión de lo único, y la formulación-destrucción de hipótesis, mediante pruebas. Para decirlo en otras palabras, la historia como ciencia social es un racionalismo crítico consistente en responder a las preguntas que uno se hace.

LA DISTANCIA

¿Cómo toma perspectiva el investigador? La distancia temporal le facilita la tarea. Algunas frases, dice Danto, no pueden ser pronunciadas por un contemporáneo: decir que "la Guerra de los Treinta Años comienza en 1618" implica conocer no solo su desenlace, sino también su importancia. Es un proceder histórico, en efecto, el de describir algo a la luz de informaciones futuras. Pero ¿qué hay con lo que se está viviendo, la historia "en caliente" o el "terreno" sociológico? Una solución consiste en alejarse físicamente del acontecimiento. Deseoso de escribir la historia del pueblo romano, Salustio se mantiene apartado de la vida pública tras la muerte de César. El 18 de junio de 1815, día de la

batalla de Waterloo, Chateaubriand está en Gante, a cincuenta kilómetros, solo bajo un árbol, lo que le permite pensar en las consecuencias de ese "nuevo Azincourt".

Pero ni el alejamiento en el tiempo, ni la quietud del *otium*, ni la postura del testigo pueden sustituir la perspectiva que uno toma respecto de su propia situación. Al notar que, al igual que Proust cuando vuelve a ver a su abuela, somos alternativamente el actor implicado y por ende ciego y el observador imparcial, con sombrero y abrigo de viaje, Kracauer despacha con las manos vacías tanto el objetivismo de Ranke como la hermenéutica de Dilthey.[1] Por eso hay posiciones heurísticamente fecundas, entre implicación y desvinculación: el viajero perpetuo (como Heródoto), el exilado (como Tucídides, Polibio, Maquiavelo), el paria consciente, el apátrida, el tránsfuga, el extranjero según Simmel —a la vez próximo y distante, indiferente y participativo—, el *marginal man* de Park y Stonequist, que se mantiene en los límites no solo porque la sociedad lo rechaza, sino además porque ha decidido vivir entre dos aguas.

Concepto clave de la sociología alemana y de la escuela de Chicago, ese desfase —un pie adentro, un pie afuera— tiene su equivalente en la tradición durkheimiana: la "ruptura con lo real", la necesidad de desprenderse del sentido común, de las prenociones, de la teoría espontánea, del lenguaje común y corriente, de las relaciones habituales, de los objetos que parecen caer por su propio peso.[2] En su esfuerzo por desnaturalizar los objetos de la vida coti-

[1] Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses* [1969], París, Stock, 2006, p. 145 [trad. esp.: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010].

[2] Véase Pierre Bourdieu *et al.*, *Le Métier de sociologue. Préalables épistémologiques* [1968], Berlín, Nueva York y París, Mouton de Gruyter y EHESS, 2005 [trad. esp.: *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008].

diana, enviscados en las falsas evidencias y lo que va de suyo, las *Mitologías,* de Barthes, participan de las ciencias sociales.

Para terminar, se puede tomar perspectiva con respecto a las fuentes: hay falsos documentos como hay malos testigos. Todos los discursos del método, de Mabillon a Langlois y Seignobos, asumen esa función crítica. Pero ¿cómo evitar deslizarse de la prudencia a la locura paranoica, que consiste en decir que el 11 de septiembre fue un montaje de los servicios secretos estadounidenses o que Descartes es un mito creado de principio a fin por los jesuitas de La Flèche? Cuando estamos en presencia de un documento o un testimonio, es menester preguntarnos no si el autor quiso engañarnos, sino si ha comprendido aquello de lo que habla, y con qué grado de exactitud y clarividencia. Por ser mediato, dice Marrou, el conocimiento histórico supone una relación de confianza, lo cual no significa credulidad.[3]

Huyendo tanto de la ingenuidad como de la hipercrítica, el investigador debe adoptar, pues, una actitud de confianza y vigilancia que Heródoto resume a su manera: "Si tengo el deber de informar lo que se ha dicho, no estoy por cierto obligado a creerlo; ha de tenerse en cuenta esta reserva de un extremo a otro de la obra".[4] Toca al investigador explicitar las razones que tiene para convalidar, dudar o rechazar. Y tratar las fuentes como se trata a sí mismo, distante de su persona, su estatus social, sus identidades, sus motivaciones.

La toma de perspectiva epistemológica no permite tanto definir un problema —siempre tenemos un problema—

[3] Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique,* París, Seuil, col. Esprit. La Condition Humaine, 1954, pp. 132 y ss. [trad. esp.: *El conocimiento histórico,* Barcelona, Idea, 1999].

[4] Heródoto, *L'Enquête,* en *Historiens grecs,* vol. 1: *Hérodote. Thucydide,* París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1964, VII, 152 [trad. esp.: *Historia,* vol. 2: *Libros III-IV,* Madrid, Gredos, 1986].

como definirlo con pertinencia. Contrariamente a lo que dicen los empiristas, el científico no va de lo particular a lo general, del detalle al conjunto, de la observación a la teoría: es el problema el que lo empuja hacia el mundo. Toda una tradición epistemológica, de Koyré a Popper, recuerda que la formulación de un problema constituye el gesto científico fundamental. Y la resolución de cada problema, por medio de la experimentación, hace que surjan otros.

Las ciencias sociales no proceden de otra manera. Desde Heródoto, todos los historiadores han perseguido un problema que con frecuencia se mezcla con su propia vida: guerra, advenimiento, conquista, revolución, genocidio. Pero habrá que esperar hasta el siglo XX para que la historia se presente explícitamente como una *problem-solving activity.* Lo dirá Collingwood, y los *Annales,* aguijoneados por las críticas de los durkheimianos, recordarán que el historiador siempre se pone en marcha con "una finalidad precisa, un problema por resolver, una hipótesis de trabajo por verificar" en la cabeza.[5] Este postulado tiene dos consecuencias importantes: todas las ciencias piensan del mismo modo, y la historia no puede definirse como el conocimiento del pasado. No hay "pasado" en sí, "hechos" por descubrir. No hay más que problemas, es decir, preguntas hechas a las huellas —objetos, documentos, testigos— que han perdurado.

El problema histórico es la pregunta que nos hacemos, la pregunta paradójica y contraria a la *doxa,* la expresión de lo que asombra, resiste, acicatea, excita; es el enigma fecundo, la intuición, la "pequeña idea" que rumiamos, la obstinación del investigador, su angustia, su candidez, su punto de locura, la posición que adopta contra todo el resto.

[5] Lucien Febvre, "Examen de conscience d'une histoire et d'un historien" [1933], en *Combats pour l'histoire,* París, Armand Colin, col. Agora, 1992, pp. 3-17 [trad. esp.: "Examen de conciencia de una historia y de un historiador", en *Combates por la historia,* Barcelona, Ariel, 1982, pp. 15-35].

"¿Existió san Luis?", pregunta con malicia Jacques Le Goff, para deconstruir luego el mito del rey cristianísimo.[6]

La pregunta desencadena el razonamiento, gobierna la investigación documental, traza el marco dentro del cual trabajará el investigador; de ahí la sensación de perplejidad que suscitan los proyectos de historia universal. A fin de cuentas, la investigación en ciencias sociales implica dos actitudes complementarias: una de toma de perspectiva, consistente en retirarse (al menos mentalmente) para observar desde una posición temporal y sociológica, y una de focalización, en virtud de la cual uno decide encerrarse en el contexto de pertinencia delimitado por la pregunta.

La investigación

El investigador no es un adivino que "sabe" por ciencia infusa. Las ciencias sociales se hacen con fuentes, y la historia, en particular, necesita documentos. Al igual que los historiadores de la época romántica, los metódicos saben que la historia es un conocimiento indirecto, cuyo objeto es comprender el pasado por intermedio de huellas.

Esas fuentes, que pueden designarse con el término genérico de "archivos", son de naturaleza diversa. Hay archivos arqueológicos (osamentas, monedas, joyas, monumentos, edificios, inscripciones), archivos submarinos (pecios, ánforas, bloques de piedra), archivos materiales (caminos, mobiliario urbano, muebles, objetos artísticos o de la vida cotidiana), archivos escritos (manuscritos, impresos, diarios, anuncios, pancartas), archivos visuales o audiovisuales (imágenes, fotografías, videos, filmes) y archivos digitales (Internet). Sin embargo, a nuestro alrededor hay gente y cosas, paisajes y libros que no nos dicen nada. Es que na-

[6] Jacques Le Goff, *Saint Louis*, París, Gallimard, 1996.

die es testigo, nada es fuente, mientras el investigador no lo haya decidido a través de una pregunta. Tan pronto como la hay, todo se dota de palabra: "Es documento toda fuente de información de la que la mente del historiador sabe extraer algo para el conocimiento del pasado humano".[7]

Es preciso tener cierto olfato, técnico o psicológico, para acceder al archivo, pero esto no debe ocultar el hecho de que el archivo está por doquier. El investigador puede "inventar" fuentes, es decir, interrogar nuevos objetos con la esperanza de que respondan a su pregunta: cercados, motores, recetas de cocina, sonatas, "eclipses de luna y collares de tiro", mi vecina, tu cuenta de Facebook y hasta los sueños, utilizados para comprender el efecto de la dictadura nazi sobre las conciencias.[8] Al reconocer, en *L'Histoire à parts égales* (2011), la misma dignidad al conjunto de los documentos en presencia, ya sean de origen holandés, portugués, malasio o javanés, Romain Bertrand recusa desde el inicio las jerarquías implícitas que son el fundamento de nuestro etnocentrismo. Para comprender las primeras interacciones entre holandeses y javaneses a fines del siglo XVI, es necesario derrumbar las "murallas de papel del archivo europeo".

¿Cuándo se termina la recolección de fuentes? Nunca, a menos que uno lo decida. ¿Cómo se recogen las fuentes? Por la vía de una investigación. Esta es la pesquisa gracias a la cual el investigador reúne su documentación. Se basa en tres procedimientos que es posible combinar: el registro, el encuentro, la experiencia.

El registro consiste en buscar archivos convincentes en la Tierra, en su superficie, bajo el mar, en depósitos especia-

[7] Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique, op. cit.*, p. 77.

[8] Charlotte Beradt, *Rêver sous le Troisième Reich*, París, Payot & Rivages, 2002. La cita está en Lucien Febvre, "Vers une autre histoire" [1949], en *Combats pour l'histoire, op. cit.*, pp. 419-438 [trad. esp.: "Hacia otra historia", en *Combates por la historia, op. cit.*, pp. 219-246].

lizados o en bibliotecas: osamentas, vestigios, escritos, papeles, etc. El registro es en sí un razonamiento, puesto que, arqueólogo o historiador, uno nunca abre una tumba o una caja por azar. Previamente hubo que sentir su necesidad, deducir su existencia y conseguir localizarla. No es fácil descubrir lo que ocultan un Estado, una colectividad local, una empresa, una familia. No es sencillo encontrar los documentos que describen las condiciones de vida de los esclavos en un barco negrero del siglo XVIII o los sufrimientos de los niños abandonados en el siglo XIX, ni tener acceso a los diarios íntimos donde se confiesan las muchachas en el siglo XX.

Ocurre lo mismo en paleontología. A la búsqueda de antiguos homínidos, Michel Brunet decidió ir al oeste del Rift, a Chad y Libia, contra la idea dominante de que el hombre había aparecido en África Oriental. Durante sus campañas de excavación, por medio de imágenes satelitales o la extracción de testigos en la industria petrolífera, sondea diferentes zonas en busca de niveles geológicos de al menos tres millones de años de antigüedad. En 1995 hace un gran descubrimiento: la mandíbula del más viejo australopiteco conocido, bautizado Abel. ¿Golpe de suerte? No hay "azar en nuestro oficio, sino un proceder racional, reflexivo, en el curso del cual los indicios recogidos uno por uno permiten hacer nuevas deducciones y escoger nuevas orientaciones".[9]

El encuentro permite al investigador enfrentarse a seres vivos, por medio de entrevistas o gracias a la observación participante. El "trabajo de campo" o *field work*, puesto de realce por los sociólogos de Chicago (ellos mismos herederos de las grandes investigaciones sociales del siglo XIX, de Frédéric Le Play a Charles Booth), impulsa a salir al encuentro de la gente, hablar con ella *in situ* y vivir en su compañía.

[9] Michel Brunet, *D'Abel à Toumaï. Nomade, chercheur d'os*, París, Odile Jacob, 2006, pp. 60, 61, 124 y 125.

Para hacer una antropología de la pobreza en el México de la década de 1950, Oscar Lewis pasó varios centenares de horas con cinco familias, comiendo a su mesa, escuchando los problemas de unos y otros, bailando con ellos.

Todo encuentro tiene algo de desestabilizador. Desplaza la mirada, mueve a cambiar el punto de vista; permite asimismo recoger nuevos archivos, administrativos o privados, escritos u orales. Como hace notar Malinowski en *Los argonautas del Pacífico occidental* (1922), las sociedades modernas disponen de instituciones cuya función es conservar el material documental, en tanto que una sociedad indígena —por ejemplo, la de las islas Trobriand— no tiene nada semejante. Para el etnólogo, la solución consiste en realizar sus propias observaciones y reunir testimonios sobre todos los imponderables de la vida: ceremonias, intercambios, cocina, aseo, conversaciones, disputas, bromas.

La experiencia consiste en revivir, tanto como sea posible, lo que han vivido los otros, muertos o vivos. En la medida en que estudia a sus semejantes, el investigador comparte con ellos unos cuantos sentimientos, emociones y recuerdos. Porque él mismo ha vivido, deseado, amado, viajado, sufrido, aprendido, compartido, tiene "archivos interiores"[10] a los que se remite para comprender intuitivamente la vida de los otros. De igual manera, nuestras neuronas espejo establecen el vínculo entre el reconocimiento de las emociones en el otro y el hecho de sentirlas uno mismo. También hay una experiencia más intelectual, por procuración: son contados los investigadores que hayan sido recluidos o torturados, pero muchos los que pueden imaginar, aun de manera muy aproximada, lo que eso significa.

Esa capacidad de co-sentir, de la que Monod, Dilthey, Ricœur, Marrou y Corbin (para limitarnos a la historia) ha-

[10] Alain Corbin, "Ne rien refuser d'entendre", en *Vacarme,* núm. 35, primavera de 2006, pp. 4-12.

cen un eslabón esencial del conocimiento, se basa en una predisposición identificatoria. Implica una actitud de escucha y receptividad, un ponerse a la misma altura, la aceptación de una semejanza que puede llegar hasta la empatía aunque el interlocutor sea un psicópata. Richard Holmes radicaliza este procedimiento por medio del *footstepping:* el biógrafo sigue paso a paso a la persona cuya vida describe, y con ese fin hace un viaje en globo como los científicos del siglo XVIII, atraviesa las Cevenas tras las huellas de Stevenson, vive con su héroe en una cohabitación imaginaria.[11] El registro de la experiencia no se limita pues a los estados de ánimo. La etnoarqueología de Ian Hodder o Pierre Pétrequin consiste en observar sociedades "primitivas" contemporáneas, en África, en Nueva Guinea, en el gran Norte, para comprender mejor las sociedades prehistóricas desaparecidas. Algunos arqueólogos reproducen gestos ancestrales para adueñarse de ellos: fabricación de un horno neolítico, una aleación o un arma.

Una investigación en ciencias sociales comporta, en consecuencia, tres dimensiones, cada una de las cuales implica un tipo de razonamiento: recuperar las huellas de los hombres, entablar un contacto con los hombres, ponerse en el lugar de los hombres; es decir, en todos los casos, tratar de comprender lo que hacen. Esta tripartición, por imperfecta que sea, permite discernir la unidad de las ciencias sociales. La paleontología y la historia, claro está, recurren más al registro, mientras que la sociología y la etnología proceden más bien por encuentro. Pero, en el fondo, toda investigación es capaz de englobar aquellas tres formas. Así, los historiadores generan archivos orales para enriquecer su corpus y los sociólogos y antropólogos escrutan archivos escritos para alcanzar una mayor profundidad temporal, sin

[11] Richard Holmes, *Footsteps. Adventures of a Romantic Biographer*, Nueva York, Viking, 1985.

hablar de los investigadores que, por obligación o por curiosidad, se dedican a viajar. En todos los casos, se mejora la calidad explicativa de la investigación. ¿Hay mejor alegato en favor de lo que se da en llamar multidisciplinariedad?

La comparación

El inventor del modelo de la investigación es Heródoto. El historiador-etnólogo-reportero nos enseña, a veinticinco siglos de distancia, que las ciencias sociales pueden ser una aventura, una búsqueda en la que uno invierte todo su ser. Buscar, viajar, entregarse en cuerpo y alma, descubrir, investigar, *historei:* la etimología nos recuerda que la historia se hace yendo a ver uno mismo, recolectando, reconstituyendo pieza por pieza, en el curso de un derrotero tan intelectual como físico. El libro madura, el historiador también.

Polibio expresa esta exigencia en su polémica contra Timeo y Éforo, a quienes acusa de ser historiadores de gabinete. Para él, la historia obedece a tres consignas: extraer informaciones de los libros, recoger la opinión de testigos y asistir a los acontecimientos que pautan la vida de los Estados. A partir del siglo XV, muchos investigadores viajeros redescubren a Heródoto: Lorenzo Valla, su traductor al latín; Henri Estienne, autor de una *Apologie pour Hérodote* (1566) tras una ampliación desmesurada del mundo; Volney, cuya *Chronologie d'Hérodote* (1781) anuncia los viajes a Egipto y Siria de la década de 1780, y Kapuściński, cuyos reportajes lo arrastran a innumerables *Viajes con Heródoto* (2004). Otros prosiguen discretamente esa tradición, mezclando lecturas, testimonios, viajes y observaciones *de visu*. Lanzado tras las huellas de Jesús a mediados del siglo XIX, Renan recorre "las calles donde jugaba de niño" y admira el horizonte que fuera suyo, el Carmelo, el Thabor, el valle del Jordán, el golfo de Haifa, elementos de un "quinto Evangelio".

Pero, para que la investigación sea verdaderamente completa, es preciso que supere el tema que se ha fijado, y llegamos entonces al comparatismo, es decir, la capacidad de confrontación. Comparar nos lleva a salir de lo particular y abandonar la religión de lo único. Si es cierto que solo hay ciencia de lo general (esta es la crítica de Aristóteles a la historia), si es cierto que los historiadores tienden a idolatrar al individuo (crítica de Simiand), la monografía es mucho peor que una falta de curiosidad: la negación misma de las ciencias sociales. Estas, al contrario, se esfuerzan por inscribir al individuo en las estructuras de su tiempo, los medios a los cuales pertenece o que atraviesa, los determinismos que lo limitan y de los que a veces logra liberarse, su campo de posibilidades. Un hecho solo existe, una vida solo es inteligible si están ligados a los otros, inmersos en la corriente de su tiempo. Si no, aislados, pierden toda significación, se acartonan bajo la forma de anécdotas y mueren únicos, petrificados en lo que no es ni verdadero ni falso. En *La Crise des sociétés impériales* (2001), Christophe Charle compara Alemania, Francia y Gran Bretaña a comienzos del siglo XX. En *Renaissances. The One or the Many?* (2010), Jack Goody coteja los diferentes Renacimientos ocurridos en Europa, el islam, la India, China.

Este apetito comparatista —la conciencia histórica, en cierto modo— se manifiesta ya en la etapa de la investigación. La documentación tiene que ser más amplia que el tema al que apunta; o, mejor, el verdadero tema es la reunión de varios subtemas que uno ha relacionado. De ahí la necesidad de abrirse a otros períodos, ir y venir entre pasado y presente, circular a través del mundo, para ser capaz de *contar toda la historia*. No es buena la biografía atomista que recluye al elegido en una jaula dorada. No es de ciencia social quedar clavada en un punto del tiempo o el espacio. Solo hay épocas y experiencias que se interpenetran, contextos que se entremezclan, categorías en construcción, ins-

tituciones en rivalidad, individuos modelados por colectivos. En lugar de lo Único, series, generaciones, movimientos, interacciones, cierta representatividad, una norma, figuras, excepciones.

Es eso lo que lleva a pasar de Guillermo el Mariscal a la caballería de los siglos XII y XIII; de las fantasías de un molinero friulano a la dinámica de la llamada cultura popular; de la "manía ducal" de Saint-Simon al problema de los rangos y las jerarquías en la corte de Versalles; de la pequeña aldea de Quercy a la modernización de la economía francesa después de 1945; de un traslado de niños de la isla de Reunión a la ingeniería social practicada por las grandes potencias europeas en el siglo XX; de mi añorada abuela a la trayectoria de los judíos comunistas enfrentados con el estalinismo y el nazismo; de la biografía a la historia-problema; de la mónada a la estructura, y del solipsismo a las ciencias sociales.[12]

La comparación-generalización confiere interés a cualquier tema. Si los secretos de alcoba y los grandes crímenes, el hombre de la máscara de hierro y las fichas técnicas de los Panzer me dejan indiferente, no es porque sean esencialmente poco interesantes: es porque se los trata como fósiles en un gabinete de curiosidades, sin sombra alguna de un razonamiento. La historia es menos un objeto que un método.

[12] Aludo aquí a Georges Duby, *Guillaume le Maréchal ou Le Meilleur chevalier du monde,* París, Fayard, 1984 [trad. esp.: *Guillermo el Mariscal,* Madrid, Alianza, 1987]; Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle,* París, Flammarion, 1980 [trad. esp.: *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI,* Barcelona, Península, 2001]; Emmanuel Le Roy Ladurie, *Saint-Simon ou Le Système de la cour,* París, Fayard, 1997, y Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975,* París, Fayard, 1979, así como a dos de mis libros, *Enfants en exil. Transfert de pupilles réunionnais en métropole, 1963-1982,* París, Seuil, 2007, e *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête,* París, Seuil, col. La Librairie du XXI Siècle, 2012 [trad. esp.: *Historia de los abuelos que no tuve,* Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015].

La prueba

Llegamos al fondo del razonamiento histórico: probar. En la elocuencia antigua hay varios tipos de pruebas. Aristóteles en la *Retórica* y Quintiliano en *Institutiones oratorias* distinguen las pruebas "técnicas", discursivas, inventadas por el orador, y las pruebas "extratécnicas", no discursivas, institucionalizadas, recogidas sin cambios bajo la forma de testimonios, confesiones o documentos.

Entre las primeras figura el indicio necesario, irrefutable *(tekmerion):* "Si esta mujer tiene leche, es porque ha amamantado". En cambio, manchas de sangre en la camisa de un fugitivo no llevan sino a presumir que es culpable. El entimema es un silogismo en el que una de las premisas no se enuncia porque se la sobrentiende. Al decir que Haendel compuso su *Te Deum* en recuerdo de la victoria de Dettingen de 1743, se omite aclarar la significación de un tedeum:

> La batalla de Dettingen fue una victoria.
> [Ahora bien, un tedeum celebra un acontecimiento venturoso.]
> Por lo tanto, Haendel compone un tedeum.

En consecuencia, algunos eslabones del razonamiento se omiten por juzgárselos evidentes (una "evidencia" que, por supuesto, habría que poner en entredicho). Por rigurosas que sean, las ciencias sociales apelan con mucha frecuencia a los entimemas. El recurso sistemático al epiquerema, silogismo en que cada premisa está acompañada de su prueba, sería un fastidio.

La prueba "extratécnica", física, material, documental, tiene un carácter un tanto directo. Forma parte de un razonamiento natural, casi intuitivo: adosar a lo real lo que sostenemos. Los títulos de propiedad o de nobleza, los documentos de identidad y los diplomas permiten probar algo: una posesión, un estado, una dignidad, una identi-

dad, una calificación. Como antes Heródoto y Tucídides, Polibio se apoya en la autoridad de las fuentes. Así, el hermano de Aníbal recibió 11.850 africanos y 21 elefantes, como indica "un texto grabado en bronce por orden de Aníbal cuando este se encontraba en Italia".[13] Para Voltaire, el historiador accede a la verdad por medio de "documentos indiscutibles": compilación de las observaciones astronómicas hechas en Babilonia, crónica de Atenas grabada en los mármoles de Arundel, cartas y diplomas de la Edad Media.[14]

La prueba destaca la diferencia no solo entre la historia y la ficción, sino también entre un texto científico y un texto de cualquier otro tipo. Está en el centro de la práctica de Bayle, la de "no sostener nada sin pruebas".[15] Ese reflejo, fundador de la historia, permitió rechazar el asalto del *linguistic turn* en la década de 1980. El objeto material, el documento citado, la referencia verificable, al establecer la comunicación con lo que está fuera del texto, más allá del texto, funcionan como la garantía misma de este último. Poder verificar es también poder impugnar. Por lo tanto, es la existencia de la prueba la que impide confundir, en un texto, "la verdad con el cuerpo doce".[16]

Pero la distinción aristotélica entre pruebas técnicas y pruebas extratécnicas corre el riesgo de ser artificial si se olvida que un objeto solo se convierte en fuente por la vía y dentro de un razonamiento: es la retórica la que eleva el

[13] Polibio, *Histoire*, París, Gallimard, col. Quarto, 2003, III, 33 [trad. esp.: *Historias*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1981-1983].

[14] Voltaire, "Histoire", en Jean d'Alembert y Denis Diderot (comps.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8, Neuchâtel, Samuel Faulce & Compagnie, 1765.

[15] Pierre Bayle, "Épicure", en *Dictionnaire historique et critique*, 3ª ed., vol. 2, Róterdam, Bohm, 1720, p. 1077, n. E.

[16] Jorge Luis Borges, "Deux livres", en *Enquêtes, 1937-1952*, París, Gallimard, col. Folio Essais, 1992, p. 169 [ed. orig.: "Dos libros", en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 725].

documento a la dignidad veridiccional. La argumentación transforma en pruebas (en "pruebas documentales", como dice Ricœur) los archivos recogidos durante la investigación. En realidad, no hay fuentes en sí: solo hay objetos que nos agenciamos, que transformamos en pruebas por la mirada que posamos en ellos. A la inversa, cualquier objeto puede servir de prueba, con tal de que tengamos la intención de demostrar algo con él. Todo es, pues, cuestión de elección: una ruina puede convalidar las palabras de un arqueólogo o un historiador, pero también cautivar a un poeta, inspirar a un artista, recordar al sabio la brevedad de nuestra existencia o la fragilidad de las civilizaciones. La ruina-curiosidad, la antigüedad-decorado, la cita-máxima o la cinta de videovigilancia no prueban nada en sí mismas: es la pregunta del investigador la que transforma el objeto en instrumento de veridicción. A fin de cuentas, tratar de comprender las acciones de los hombres consiste en poner en juego pruebas para responder a las preguntas que uno se ha hecho.

La mejor manera de superar la dicotomía entre pruebas técnicas y extratécnicas es recordar que un hecho se prueba mejor cuando varias fuentes lo atestiguan. Cuantas más pruebas comporta una demostración, más compleja, argumentada y firme es. Al cruzar dos piezas de archivo, un texto y un testimonio, varios testimonios, un texto de época y un vestigio arqueológico, el *cross-checking* permite fortalecer la certeza. Así, varios pasajes de Heródoto se corroboraron gracias a descubrimientos arqueológicos: las técnicas de construcción de las murallas de Babilonia, los ritos funerarios escitas, el tsunami sufrido por Potidea en 479 a. C. Para hacer coincidir sus fuentes, Commynes se refiere al arzobispo de Viena, médico del duque de Borgoña cuando este se hunde en la neurastenia a raíz del desastre de Grandson, en 1476: "Y desta materia vos, Monseñor de Viena, sabéis más que yo, como aquel que le ayudó (siendo su mé-

dico) a revencer esta enfermedad, y le hicisteis quitar la barba, que la había dejado crecer".[17]

El método cuantitativo ofrece otro tipo de prueba. Es grande la tentación de creer que una estadística es más "científica" que una pieza de archivo o un argumento lógico. Como escribe Seignobos:

> La impresión especial producida por las cifras es de particular importancia en las ciencias sociales. La cifra tiene un aspecto matemático que genera la ilusión del hecho científico. [...] Vulgarmente se dice: "Crudo como una cifra", más o menos en el mismo sentido que "la cruda verdad", con lo cual se sobrentiende que la cifra es la forma perfecta de la verdad.[18]

La actitud más sana contra esa ilusión es considerar que la cifra es una prueba como cualquier otra, una forma de razonamiento, una puesta en relación de datos al servicio de una demostración. Es menester además que esos datos sean precisos. Justamente cuando procura medir las variaciones de precios e ingresos en la Francia del siglo XVIII, Labrousse da a conocer sus dudas acerca de un índice constituido por series empalmadas y "tal vez en parte inexactas".[19]

Para escapar al conflicto entre la bella pluma y la cifra llamativa, se admitirá que hay una *narratividad de lo cuantitativo,* con maneras de representar, efectos de comprensión, juegos de escalas, articulaciones de problemas, una dialéc-

[17] Philippe de Commynes, *Mémoires,* vol. 2, París, Les Belles Lettres, 1965, p. 129 [trad. esp.: *Las memorias de Felipe de Comines señor de Argenton,* vol. 2, Amberes, Imprenta de Iuan Meursio, 1643, p. 385].

[18] Charles Seignobos, *La Méthode historique appliquée aux sciences sociales,* París, Félix Alcan, 1901, pp. 34 y 35 [trad. esp.: *El método histórico aplicado a las ciencias sociales,* Madrid, Daniel Jorro, 1923].

[19] Ernest Labrousse, *Esquisse du mouvement des prix et des revenus en France au XVIIIe siècle* [1933], vol. 2: *Les prix (fin), les revenus,* París, Archives Contemporaines, 1989, p. 315 [trad. esp. parcial: *Fluctuaciones económicas e historia social,* Madrid, Tecnos, 1962].

tica entre la sofisticación de un cálculo y la instantaneidad de un resultado (dado, por ejemplo, bajo la forma de un porcentaje). Así como una tabla de cifras cuenta, un gráfico representa, explica, cartografía. La prueba por la cifra es también una prueba por la palabra. Por eso lo "cuanti" y lo "cuali" casan armoniosamente, como en *Face à la persécution* (2010), de Nicolas Mariot y Claire Zalc, donde alternan cuadros de cifras, testimonios y análisis microhistóricos, y la totalidad permite comprender la actitud de los 991 judíos de Lens bajo la Ocupación. Es evidente, por lo demás, que las bases de datos se extraen a menudo de un material heterogéneo (archivos, entrevistas, observaciones *in situ*). Las cifras son "unas huellas entre otras".[20]

La refutación

El investigador prueba con la ayuda de las fuentes que ha reunido, combinado, cruzado. Podría plantearse a esta lógica la objeción de que el examen minucioso de una masa de archivos no basta para establecer un hecho. Según Popper, la ciencia no funciona de manera positiva, por acumulación de pruebas, sino conforme a un proceder negativo, por conjeturas y refutaciones. En vez de actuar de acuerdo con un empirismo de origen baconiano, se puede adoptar un "método deductivo de contrastar":[21] una hipótesis implica una serie de consecuencias, que pueden verificarse o invalidarse. Si la hipótesis resiste las "pruebas" *[tests]* documen-

[20] Claire Lemercier y Claire Zalc, "Le sens de la mesure. Nouveaux usages de la quantification", en Christophe Granger (dir.), *À quoi pensent les historiens? Faire de l'histoire au XXIe siècle,* París, Autrement, 2013, pp. 135-148.

[21] Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique* [1934], París, Payot, 1973, p. 26 [trad. esp.: *La lógica de la investigación científica,* Madrid, Tecnos, 1985].

tales, archivísticas, arqueológicas y testimoniales, es aceptable por defecto; puede decirse que "se sostiene". A la inversa, la hipótesis se abandonará si está en contradicción con lo que sabemos por otro lado.

Pueden reunirse millares de archivos, reglamentos y testimonios que tiendan a probar, de manera inductiva, que los niños de la Asistencia Pública carecen de familia: huérfanos, abandonados o apartados de sus padres, se los traslada a un destino lejano y mantenido en secreto, donde nadie, salvo el inspector, tiene derecho a visitarlos. Sin embargo, si esta aparente conclusión se enunciara bajo la forma de una hipótesis de trabajo, costaría poco refutarla: no solo no se separa a los hermanos, sino que unos cuantos niños, incluidos los pupilos del Estado, logran escribir a sus padres o reencontrarse con ellos como consecuencia de una fuga, sin contar a los que son devueltos legalmente a su familia. Se plantea entonces una nueva pregunta, a la que es preciso tratar de responder: ¿cómo pueden mantenerse esas relaciones?[22]

Cuando traté de establecer las circunstancias de la detención de mis abuelos en 1943, tuve que formular tres hipótesis para criticarlas una tras otra:

– Si los detuvo la policía municipal de su distrito, como represalia por un atentado ocurrido algunos días antes, ¿cómo explicar que no se llevaran a todos los residentes judíos del edificio?

– Si los detuvieron por resistentes o comunistas, ¿cómo explicar que no intervinieran las Brigadas Especiales?

– Si los atraparon a raíz del arresto de un vecino por la tercera sección de los servicios de inteligencia [Renseignements généraux, RG], ¿cómo explicar la presencia, ese día, de la policía municipal?

[22] Ivan Jablonka, *Ni père ni mère. Histoire des enfants de l'Assistance publique, 1874-1939*, París, Seuil, 2006, cap. 1.

Hay otras pistas. Desde 1942, los judíos detenidos por los RG eran trasladados a la comisaría local. También puede suponerse que el operativo, encabezado por los RG, requirió la intervención de la policía local debido a la "rebelión" de mi abuelo. Acepto esta hipótesis hasta que la invaliden un testimonio inédito o nuevos archivos.

En paleontología, el método negativo tiene un papel crucial. En esta historia anónima, la documentación es extremadamente tenue y fragmentaria. Por eso la formulación de hipótesis, de "paleoescenarios", es fundamental y a la vez está sumamente encuadrada (por la bibliografía, las excavaciones y las otras ciencias: dendrocronología, arqueobotánica, antracología, palinología). Para explicar la presencia de conchas perforadas en la gruta de Blombos, Sudáfrica, en niveles de una antigüedad de alrededor de setenta y cinco mil años, los investigadores proceden por eliminación. Las conchas no llegaron allí ni natural ni accidentalmente, y tampoco por razones alimentarias; además, ese tipo de perforación no se observa en los especímenes actuales. Los agujeros, antes bien, son similares a los que se obtienen al perforar la concha con una punta de hueso. Conclusión: se las utilizó como perlas, mucho antes de la aparición de los adornos corporales en Europa.[23]

El historiador formula hipótesis en el marco de un problema y un contexto dados. A continuación, procura invalidarlas por medio de vestigios, objetos, escritos y testimonios, que permiten un "arbitraje por los hechos".[24] Mantiene la hipótesis que no ha podido refutar: la que resiste a la documentación disponible. Surgen entonces un modelo conje-

[23] Francesco d'Errico *et al.*, "*Nassarius Kraussianus* Shell Beads from Blombos Cave. Evidence for Symbolic Behaviour in the Middle Stone Age", en *Journal of Human Evolution*, vol. 1, núm. 48, 2005, pp. 3-24.

[24] Jean-Claude Gardin, *Une archéologie théorique*, París, Hachette, 1979, p. 214.

tural, un escenario racional y una proposición coherente y apoyada en fuentes, es decir, un intento de respuesta a la pregunta que se ha planteado.

Antes de ser uno de los fundamentos del paradigma arqueológico y del "método deductivo de contrastar", la refutación es un elemento de la retórica agonística. En el libro v de *Instituciones oratorias,* Quintiliano da consejos para criticar un testimonio escrito o auricular, refutar los argumentos del adversario, acometer respecto de un punto en particular, rechazar lo que es contradictorio, absurdo o increíble. Tanto en el dominio de las ciencias sociales como en el de las ciencias físicas, corresponde a la comunidad verificar, discutir, impugnar. Pero es importante que ese proceso se inicie antes, durante la investigación misma. El historiador puede orquestar su propia refutación, poner en entredicho los resultados que somete al lector. En un mismo razonamiento, propone una historia y una contrahistoria. La imparcialidad, dice Bayle, exige que nos desdoblemos: hay que usar "rigor contra uno mismo" y, para ello, "comparecer ante examinadores estrictos, que van a hacernos explicar implacablemente todo lo que les plazca preguntarnos".[25]

Se esboza así una contraepistemología en la cual el investigador lucha consigo mismo, cuenta la historia y al mismo tiempo la critica, plantea dificultades, se plantea objeciones, hace tambalear su posición. Es él quien organiza las pruebas *[tests]* capaces de hundir sus argumentos. Hace proliferar las hipótesis para luego eliminar la mayor cantidad posible con la ayuda del material documental. Como escribe Popper, "el descubrimiento de ejemplos que confirman una teoría tiene muy poca significación si no hemos tratado, sin éxito, de encontrar refutaciones. En efecto, si no adoptamos una actitud crítica encontraremos siempre lo

[25] Pierre Bayle, carta a su hermano Joseph, 30 de enero de 1675, disponible en línea: <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/>.

que queremos".[26] A fin de cuentas, los documentos son a la vez una fuente de información positiva y una manera de cerrar puertas. Se prueba con la reunión de indicios y el cotejo de las fuentes, pero también con la eliminación de hipótesis.

Familiarizadas con la inducción y el ejemplo, las ciencias sociales tienen también algo de un espacio popperiano. No, desde luego, porque apunten a establecer leyes universales: sus enunciados tienen un alcance muy limitado, sin carácter de generalidad ni capacidad predictiva. Idiosincrásicas y no reproducibles, sus "pruebas" *[tests]* no se asemejan en nada a una experiencia llevada a cabo en un laboratorio, repetible a voluntad. Pero el historiador, al plantear un problema, tiene que formular hipótesis que somete a un procedimiento de eliminación del error. El criterio de la no-refutación se aplica tanto a la física como a las ciencias sociales: un escenario es válido *hasta que se pruebe lo contrario.* Esto asegura el carácter abierto y provisorio de la historia. Esta, conocimiento en carácter de ensayo, es lo contrario de la palabra de autoridad con la que suele identificársela. Guiado por su método y su intuición, el historiador marcha a tientas, vacila, duda y proclama su duda: "Lo que hace al hombre de ciencia no es la *posesión* de conocimientos, verdades irrefutables, sino la *búsqueda* obstinada y audazmente crítica de la verdad".[27]

El enunciado de verdad

Desembocamos en una paradoja: ¿cómo conciliar el carácter provisorio e imperfecto de cualquier enunciado y la sen-

[26] Karl Popper, *Misère de l'historicisme* [1945], París, Presses Pocket, col. Agora, 1988, pp. 168 y 169 [trad. esp.: *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1987].

[27] Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique, op. cit.*, p. 287.

sación de certeza que genera la historia? Por un lado, las falencias de la terminología, la índole fragmentaria de la documentación, la dificultad de probar de manera positiva, la confesión de impotencia de Ranke para quien solo Dios conoce la historia del mundo. Por otro, lo que "dura para siempre", la negativa a considerar la historia como un simple probabilismo, la serena confianza del mismo Ranke. La historia, escribe Bayle, llega a "un grado de certeza más indudable" que la matemática. Puesto que el objeto de esta última no existe al margen de nuestra mente, mientras que César y Pompeyo existieron independientemente de nuestra persona y de todos los hombres presentes y venideros. Nada puede objetarse a esta "verdad de hecho": César derrotó a Pompeyo.[28]

¿César derrotó a Pompeyo? ¿Jesús y su madre nacieron judíos? ¿Una epidemia de peste asoló Europa a mediados del siglo XIV? ¿Lincoln abolió la esclavitud en Estados Unidos? ¿Las cámaras de gas existieron? ¿Aviones comerciales se estrellaron contra las torres del World Trade Center la mañana del 11 de septiembre de 2001? La formulación de estas preguntas puede glosarse al infinito, pero un mundo donde no se pudiera responder "sí" a cada una de ellas sería un mundo no revolucionario, abierto a la "libertad de palabra", sino totalitario o en proceso de deshacerse y ya despojado de sentido. Hay cosas que se saben de manera definitiva e incondicional. El hecho irreversible, la realidad obtusa, el desenlace de los acontecimientos, como dice Bayle, existen al margen de nosotros.

Pero ¿es ese el objeto de la historia? Sabemos para siempre jamás que Carlomagno fue coronado emperador en 800 y que Jean-Jacques era el nombre de pila de Rousseau. Nada de esto constituye un programa de investigación. En reali-

[28] Pierre Bayle, "Dissertation" [1692], en *Dictionnaire historique et critique, op. cit.*, pp. 2983 y 2984.

dad, ningún historiador "trabaja" en ello. Es importante, en consecuencia, marcar la diferencia entre un hecho (que no implica necesariamente la comprensión) y la investigación.

Esa distinción ilumina una línea divisoria invisible: ¿qué es necesario probar? En un libro de historia algunas afirmaciones no se demuestran, se suponen adquiridas: contexto general, grandes fechas, personajes célebres. Existe también la presunción de un fondo cultural común. En un libro publicado en Francia a comienzos del siglo XXI puede haber muchas nociones que no haga falta explicitar: la Revolución [Francesa], la última guerra [la Segunda Guerra Mundial], el presidente [de la República], el Viejo Continente [Europa]. ¿Qué es lo que motiva entonces que la historia pueda, con justo derecho, inspirar certeza? No el hecho de que produzca un saber absoluto; al contrario, el hecho de que se esfuerce por responder, de manera argumentada, a las preguntas que plantea. Como dice Xénopol a fines del siglo XIX, la historia se compone de verdades de carácter individual, pero esto no le impide ser una ciencia, ya que la ciencia es un sistema de verdades (singulares o generales) probadas.[29]

Entre las no-preguntas ("¿existió Carlomagno?") y las preguntas sin interés ("¿cómo se llamaba el primer herido en la batalla de Austerlitz?") hay un dominio de pertinencia en el que puede desarrollarse la historia. Hacer ciencias sociales no consiste, pues, en machacar con evidencias ni en poner de manifiesto leyes, sino en producir enunciados de verdad bajo la forma de conjeturas rigurosamente sometidas a prueba, es decir, no refutadas. Esa es la diferencia entre una seudopregunta ("¿las cámaras de gas existieron?") y un programa de investigación ("¿cuáles eran el tamaño y la disposición de las instalaciones de ejecución en Belzec?").

[29] Alexandre-Dimitri Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, París, E. Leroux, 1899, p. 32 [trad. esp.: *Teoría de la historia, segunda edición de Los principios fundamentales de la historia*, Madrid, Daniel Jorro, 1911].

Hacer ciencias sociales no consiste, por consiguiente, en encontrar la verdad, sino en *decir algo verdadero,* construyendo un razonamiento, administrando la prueba, formulando enunciados dotados de un máximo de solidez y pertinencia explicativa. Con referencia a una famosa serie de fotos, es más justo decir "Churchill, Roosevelt y Stalin posan ante los fotógrafos en la conferencia de Yalta, febrero de 1945", que "tres viejos están sentados en sillas". También puede proponerse una leyenda más elaborada: "Mientras el ejército soviético obtiene victorias por doquier, los tres grandes se reúnen para terminar de 'destruir el militarismo alemán y el nazismo', preparar la ocupación de Alemania y sentar las bases de un mundo nuevo, durante una de las últimas conferencias interaliadas antes del comienzo de la Guerra Fría". Tratar de comprender lo que hacen los hombres es ampliar enunciados de verdad y, por lo tanto, la complejidad de la demostración y la calidad del relato y, por lo tanto, el riesgo epistemológico en que se incurre.

Entre los hechos que "duran para siempre" y lo que nos proponemos encontrar, se extiende un frente que es el lugar mismo de la investigación: el espacio donde se interroga, donde se progresa, donde se someten hipótesis a prueba, no con la esperanza de descubrir pepitas fácticas yacentes en el lecho de un río, sino con la implacable voluntad de comprender. Buscamos de manera mucho más febril porque sabemos que jamás alcanzaremos nuestra meta. No importa, empero, que el horizonte se aleje sin cesar: lo importante es hacer avanzar el frente de la investigación.

Comprender lo que los hombres hacen de verdad, comprender lo que verdaderamente pasó. Uno hace historia para responder a los grandes acontecimientos de su vida. Para Heródoto y Tucídides, fueron las "guerras mundiales" del siglo V a. C.; para Polibio, el surgimiento de Roma; para Chateaubriand, el hundimiento del Antiguo Régimen; para Guizot y Michelet, la Revolución; para Furet, el éxito del

comunismo; para Friedländer, la destrucción del judaísmo europeo. La muerte del padre en las trincheras, el asesinato de los padres durante la Segunda Guerra Mundial, constituyen un trauma fundacional para Chaunu, Vidal-Naquet, Momigliano, Klarsfeld, un acontecimiento que estremeció a todo el universo. "Nuestra concepción de la historia tiene un origen sangriento", dice Ginzburg, hijo de un militante antifascista muerto en una cárcel nazi.[30] La pregunta vital, visceral que uno se hace, que no puede no hacerse, explica la obsesión por la exactitud, la inflexibilidad en la investigación. Nutre el furor de Lorenzo Valla, la "pasión histórica" de Augustin Thierry, el fuego sagrado de todos los demás.

Lo importante, aquí, no es el yo en su omnipotencia romántica, sino el esfuerzo acometido para dominarlo, filtrarlo, aplacarlo; es el espacio de restricción y libertad a través del cual camina. Uno busca en sí, busca consigo en todas las direcciones, y luego se limita inflexiblemente. La investigación, todo lo que se aprende gracias a los registros, los encuentros, las experiencias, las lecturas, los archivos, los testimonios, es nuestra salvaguardia. Es el antídoto contra la vanidad, el espíritu de sistema, la divagación, el delirio, el cualunquismo. Se puede considerar que la documentación nos guía, nos indica lo verdadero al revelar "lo sucedido". Pero esta inducción puede completarse con un modelo hipotético deductivo (o, mejor, hipotético destructivo) en el cual, como dice el prehistoriador Jean Guilaine, el registro (la excavación) es la "prueba de verdad" de todas las especulaciones.[31] Lo que modera la emoción del investigador y contiene sus hipótesis proliferantes son las fuentes. La historia es la canalización de una pasión.

[30] Carlo Ginzburg, *Un seul témoin*, París, Bayard, 2007, p. 94.

[31] Jean Guilaine, *Archéologie, science humaine. Entretiens avec Anne Lehoërff*, Arlés y París, Actes Sud y Errance, 2011, p. 53.

Entonces, la historia es *la absoluta libertad de un yo en los límites absolutos que le fija la documentación.* Podemos decirlo todo, imaginarlo todo, creerlo todo, mientras la investigación y el conjunto de los conocimientos disponibles no vengan a contradecirnos. Si la historia es una lucha contra el error, la mentira, el olvido, el silencio, es también una lucha contra uno mismo.

VIII. LAS FICCIONES DE MÉTODO

Los OBJETOS ficcionales son extraordinariamente variados: leyendas, cuentos de hadas, novelas, películas, juegos, etc. Para Platón, al igual que para los teóricos del siglo XVII, el término "ficción" connota la mentira, la impostura, el disimulo de la verdad. Hoy se lo asocia más bien a la imaginación y el placer lúdico: el de proyectarse en "otro mundo", un universo poblado de seres y lugares que no existen. El enano Oberón, Ernesto Ranuccio IV Farnesio, Cossette y Sherlock Holmes jamás vivieron; el 15 de septiembre de 1840 hacia las seis de la mañana, ningún *Ville-de-Montereau* lanzaba grandes bocanadas de humo en el muelle Saint-Bernard. La ficción no es verdadera, porque no existe, pero tampoco es falsa, porque no entraña intención alguna de engañar.

ESTATUS DE LA FICCIÓN

Hay al menos dos maneras de considerar los "objetos" de la ficción. La primera, que podemos calificar de intransitiva, postula que la ficción está en una no-relación con lo real. Esta arreferencialidad se debe al hecho de que el texto está encerrado en sí mismo, es autotélico, único productor de su sentido. La ficción no solo no remite más que a sí misma, sino que el novelista, cual un rey Midas, "transforma todo en ficción, es decir, en verdad de ficción",[1] proceso de meta-

[1] Ann Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* [1982], París, Seuil, 1995, p. 384.

bolización ficcional que anula toda referencialidad. Lo único real de la ficción es ella misma, que crea su propio mundo por medio de toda clase de transformaciones-manipulaciones. La ficción, por lo tanto, no es ni verdadera ni falsa: es otra. De ella no hay que esperar ninguna dilucidación, ningún esclarecimiento. Como escribe Barthes, en un texto "todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*".[2] La lectura intransitiva mancomuna, a lo largo de dos siglos, a los románticos de Jena, los parnasianos y los críticos postsaussureanos de Barthes a Riffaterre, así como a algunos autores del Nouveau Roman.

Varias objeciones pueden hacerse a esta idea. Generaciones de lectores, en nuestros días y en el pasado, han visto el mundo (o comprendido la sociedad) a través de Madame de La Fayette, Dickens, Balzac, Eugène Sue, Harriet Beecher Stowe, Houellebecq, Franzen. En su tiempo, *Tartufo, La jungla* y *Lolita* provocaron escándalos: esas ficciones mostraban cosas insoportables para sus contemporáneos, hipocresía de los santurrones, infierno de los mataderos, pedofilia. En la Checoslovaquia comunista, cuenta Kundera, la gente estimaba que su vida se parecía a las novelas de Kafka. ¿Se trata de alucinaciones colectivas, una especie de "efecto Werther" que se hubiera propagado a millones de lectores verdaderamente muy "literales"?

Supongamos que dentro de diez mil años, los hombres, al ir a vivir a otro planeta, solo llevan consigo algunas novelas. Los historiadores del período terrestre tendrían razón al remitirse a ellas, a falta de algo mejor: se conocería la sociedad del siglo XVIII a través de *Manon Lescaut* y el Estados

[2] Roland Barthes, "La mort de l'auteur" [1968], en *Essais critiques,* vol. 4: *Le Bruissement de la langue,* París, Seuil, col. Points Essais, 1984, pp. 63-69 [trad. esp.: "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura,* Barcelona, Paidós, 2002, pp. 75-84]. Los énfasis me pertenecen.

Unidos industrial a través de Philip Roth. ¿Una humorada? Es sin embargo lo que los historiadores hacen en nuestros días cuando buscan en Homero las estructuras de la sociedad aristocrática griega de los siglos X y IX a. C. A la inversa, Barthes decide leer a Michelet y Fourier como si su obra no aspirara a la comprensión del pasado o la transformación de lo real, sino simplemente a la "felicidad de la escritura".[3] Por desdicha, al escuchar "el arrebato del mensaje, no el mensaje", se violenta el texto.

Llegamos con ello a la segunda concepción, transitiva, según la cual la ficción, de cualquier manera que sea, remite al mundo. Un texto refleja, figura, traspone, explica, deforma lo real: pinta "del natural". Esta teoría del reflejo, concepción clásica que se extiende de Aristóteles a los críticos marxistas, hace de la ficción una representación: espejo, pintura, fotografía o materia "semiconductora".[4] Mímesis de lo real, la ficción dice algo sobre la sociedad, los grupos sociales, las estructuras sociales, las relaciones de clase, de producción, de género, las situaciones, las movilidades, las mentalidades, el espíritu de la época, en un momento dado. Algunos personajes adquieren el estatus de cuasi símbolos: Rastignac encarna el arribismo en el siglo XIX, Kurtz los desvíos de la colonización. En *La comedia humana*, *Los Rougon-Macquart* o *En busca del tiempo perdido*, muchas cosas son reales: tal o cual lugar, tal o cual suceso, pero también los rentistas, la haussmanización, los ferrocarriles, la vida mundana en Saint-Germain-des-Prés. De ahí la cuestión de las fuentes e influencias: ¿Fould y Rothschild sirvieron de modelos al personaje de Nucingen, como ellos ban-

[3] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971, pp. 13-16 [trad. esp.: *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997].

[4] Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte* [1991], París, Seuil, col. Points Essais, 2004, p. 226 [trad. esp.: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993].

quero, inmensamente rico y judío? ¿Qué mujer del entorno de Tolstói se arrojó bajo un tren?

Al mismo tiempo que el mundo, la ficción refleja la psicología del escritor, su cultura, sus convicciones, sus luchas, sus obsesiones, su posición en la sociedad o el campo literario. La mulata del comienzo de *Germaine Lacerteux* y la negra Nab de *La isla misteriosa* revelan la banalidad de la domesticidad en el siglo XIX, pero también los prejuicios racistas de los Goncourt y Verne. Se ha hecho notar que las novelas de Balzac describen menos al pueblo de París que la experiencia del propio escritor. Por ejemplo, si hay muchos turonenses entre los parisinos de *La comedia humana,* es porque son numerosos en París, pero también y sobre todo porque Balzac conocía bien el valle del Loira.[5] El novelista sería, pues, un alquimista que transforma un material (la sociedad de su tiempo, su propia experiencia), "corresponsal" real de la ficción.

Pero la lectura transitiva plantea una dificultad: la ficción ¿qué nos enseña del mundo? Podemos distinguir en ella tres géneros, según la relación que mantienen con la realidad: lo increíble, lo verosímil, las "verdades superiores".

Lo increíble nos hace entrar en el dominio de lo mítico, lo fabuloso, lo maravilloso, lo fantástico. Luciano de Samosata, uno de los primeros narradores de lo imposible, dice haber conocido mujeres-viñas, navegado en un mar de leche y vivido en el vientre de una ballena que contenía bosques y aldeas: "Escribo pues sobre cosas que jamás he visto, aventuras que no he tenido y que nadie me ha contado, cosas que no existen en absoluto ni pueden empezar siquiera a existir".[6]

[5] Louis Chevalier, "*La Comédie humaine*: document d'histoire?", en *Revue Historique,* vol. 1, núm. 232, julio-septiembre de 1964.

[6] Luciano de Samosata, *Histoire véritable. Sur des aventures que je n'ai pas eues,* París, Gallimard, col. Folio, 2013, p. 11 [trad. esp.: "Relatos verídicos", en *Obras,* vol. 1, Madrid, Gredos, 1981].

En el artículo "Ficción" de la *Enciclopedia,* a mediados del siglo XVIII, Marmontel distingue, además de las representaciones perfectas, las ficciones exageradas (un gigante), monstruosas (un centauro) y fantásticas (la cabeza de un hombre en medio de una flor).

Lo verosímil es aquello en que se puede creer. Lo "casi verdadero" que menciona Asclepíades de Mirlea en el siglo II a. C., el *argumentum* de la retórica clásica, la novela según Nicolas Bricaire, la *novel* según Clara Reeve y el realismo del siglo XIX trazan las fronteras de lo posible. La dicotomía entre creíble e increíble se encuentra incluso en la ciencia ficción: las novelas de Julio Verne juegan con el "futuro probable" (un submarino, el cine sonoro), en tanto que las de H. G. Wells presentan lo imposible (un hombre invisible, un viajero procedente del futuro).[7]

Como se acomoda a las referencias del público, lo verosímil no deja de evolucionar. En el siglo XVIII respeta la conformidad y el decoro, y por eso pudo reprocharse al *Cid* y *La princesa de Clèves* su inverosimilitud. De ahí la tentación permanente de corregir el pasado, pulir el relato a fin de convertirlo en un modelo con el cual identificarse: la acción se "mejorará" hasta que muestre las cosas como deberían ser, conforme a la expectativa del espectador.[8] Esta técnica será adaptada por Maupassant, que en el prefacio de *Pierre y Jean* (1888) aconseja "corregir los acontecimientos en beneficio de la verosimilitud y detrimento de la verdad",

[7] Jorge Luis Borges, "Le premier Wells", en *Enquêtes, 1937-1952,* París, Gallimard, col. Folio Essais, 1992, pp. 122-126 [ed. orig.: "El primer Wells", en *Otras inquisiciones,* en *Obras completas, 1923-1972,* Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 697-699].

[8] Véanse Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation", en *Figures II,* París, Seuil, col. Essais, 1969, pp. 71-99 [trad. esp.: "Verosimilitud y motivación", en *Maldoror,* Montevideo, núm. 20, marzo de 1985, pp. 61-73], y John Lyons, "La triple imperfection de l'histoire", en *Dix-Septième Siècle,* núm. 246, 2010, pp. 27-42.

con el fin de llegar a una visión "más convincente que la realidad misma".

Las "verdades superiores" las transmite la ficción superverdadera, más verdadera que la vida misma, más real que lo real, que conmociona al lector y lo hace exclamar: "¡Sí, es exactamente así!". Algunas novelas son tan potentes, que llevan el efecto de real a un grado sin par. Dan origen a personajes *larger than life* que habitan nuestra vida como si realmente los hubiéramos conocido. La relación entre el referente y la ficción se invierte y esta última termina por "convertirse en mundo": visitamos la casa de Madame Butterfly en Nagasaki, la tumba de Romeo y Julieta en Verona, los caminos de don Quijote en España.[9]

La literatura, entonces, revela lo que no sabíamos: los destinos desconocidos, los sufrimientos ignorados, las pequeñas humillaciones de todos los días, pero también las fisuras, las contradicciones. La violencia que desencadenan los escritores, un Burroughs, un Russell Banks, un Ellroy, muestra el reverso del sueño americano, en tanto que la historiografía del siglo XIX y algunos novelistas (como Horatio Alger) insistían en el "destino manifiesto" de Estados Unidos, éxito económico, democracia o progreso.

La ficción-revelación

Esta tripartición es insatisfactoria en al menos un punto: tributaria de la teoría del reflejo, instala la ficción en una relación especular, umbilical, con la realidad considerada como un factor dado. El novelista abrevaría en un caudal referencial preexistente y transformaría a continuación su "materia prima". En ese concepto, cualquier novela nos enseña algo

[9] Jean Jamin, "Fictions haut régime. Du théâtre vécu au mythe romanesque", en *L'Homme*, núm. 175-176, julio-septiembre de 2005, pp. 165-201.

sobre cualquier cosa: la condición humana, el amor, el placer, la felicidad, la locura, la historicidad, el tedio, la muerte, la nada. Los facilismos de la literatura-espejo responden al cierre de la literatura intransitiva. El arte como imitación y la aventura semiológica: ¿cómo escapar de estos dos callejones sin salida?

Hay otro vínculo entre realidad y ficción, que no participa de la mímesis. Una ficción puede provocar una suerte de comprensión instantánea y proporcionar así al lector la clave necesaria para decodificar lo real. Esta ficción-revelación adopta varias formas: la epopeya, el mito, la poesía, la alegoría, el símbolo.

A mediados del siglo XVIII, el abad Batteux opone la historia (relato fiel de acciones naturales) y la epopeya (relato poético de acciones maravillosas). Menos de un siglo después, los románticos rehabilitan la segunda en *Los mártires*, las *Odas* o *La leyenda de los siglos*. Porque el escritor "ve" la historia de la humanidad a través de sus destellos extáticos, sus poemas son "realidad histórica condensada o realidad histórica adivinada".[10] De la misma manera, el mito disemina la verdad en leyendas inmemoriales, relatos originales, sueños transmitidos por los "profetas del pasado" (para utilizar una expresión común a Schlegel y Barbey d'Aurevilly). Antes de que lo golpeara el "relámpago de Julio", Michelet había tomado de Vico su concepción de lo "verdadero poético": Homero y los latinos fueron los primeros historiadores de las naciones, al presentar "ficciones en singular armonía con las realidades".[11] En la *Vida de Jesús*, ese racionalista que es Renan no desdeña el relato ingenuo,

[10] Victor Hugo, *La Légende des siècles* [1859], París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 5 [trad. esp.: *La leyenda de los siglos*, selección, Madrid, Cátedra, 1994].

[11] Jules Michelet, *Principes de la philosophie de l'histoire, traduits de la "Scienza Nuova" de J. B. Vico*, París, J. Renouard, 1827, pp. XXIV y 272.

legendario y plenamente expresivo de los Evangelios, cuyas aproximaciones son "verdaderas con una verdad superior". El mito libera el alma de la historia, la energía vital que se ha acumulado en ella.

La poesía (más allá de la epopeya en cuanto género poético) no está lejos. Solo ella, en ocasiones, es capaz de transmitir las experiencias que carecen de palabras, el dolor, la crueldad, lo atroz, el duelo. Se entenderá por qué muchas víctimas y muchos testigos escogieron la poesía para representar la muerte en masa, a semejanza de Ludmila Titova, esa música de Kiev que en septiembre de 1941 acompaña a una vecina judía hasta el barranco: "Como ves, como ves, cae una nieve sangrienta, / cae, y todo se torna púrpura".[12] Babi Yar y Treblinka pueden decirse con la poesía.

La alegoría disimula la verdad bajo la fachada de la ficción. La fábula no es tan pueril como parece: por esta razón, Platón no destierra a Esopo de su ciudad ideal y Rabelais, en el célebre prólogo de *Gargantúa,* advierte al lector que tendrá que sobrepasar el sentido literal, así como un perro rompe el hueso para chupar el "sustancioso tuétano". En el siglo XVII, la ficción participa plenamente de la reflexión filosófica, científica o astronómica. *El sueño,* de Kepler (1609), se vale de un viaje a la Luna para defender las teorías copernicanas.[13] En su dedicatoria al delfín, La Fontaine afirma que las fábulas son más edificantes que la historia: la fábula del zorro y el chivo (que han bajado al fondo

[12] Citado en Annie Epelboin y Assia Kovriguina, *La Littérature des ravins. Écrire sur la Shoah en* URSS, París, Robert Laffont, 2013, p. 176. [El barranco mencionado es el de Babi Yar, en las afueras de Kiev, donde entre el 29 y el 30 de septiembre de 1941 los nazis asesinaron a más de treinta y tres mil judíos de la ciudad. (N. del T.)]

[13] Véase Frédérique Aït-Touati, "Penser le ciel à l'âge classique. Fiction, hypothèse et astronomie de Kepler à Huygens", en *Annales* HSS, vol. 65, núm. 2, marzo-abril de 2010, pp. 325-344.

de un pozo) muestra mejor que la muerte de Craso entre los partos que "en todo hay que considerar el fin".

Muchas novelas recurren a la ficción, a la ciencia ficción, a la alegoría o a la parábola para hacer una reflexión histórica. Es el caso de los "relatos de la peste", de Defoe a Manzoni y de Albert Camus a Philip Roth. El *Diario del año de la peste* (1722) es una ficción, pero, fuertemente inspirada por los relatos de los contemporáneos, constituye uno de nuestros mejores testimonios sobre las epidemias de los años 1660-1720, de Londres a Marsella. En *Los novios* (1840), Manzoni recuerda, apoyado en fuentes, la peste de Milán en 1630; en paralelo, prosigue con su trabajo de historiador en la *Historia de la columna infame,* consagrada a los "untadores" acusados de propagar la epidemia para provocar la huida de los residentes con fines de robo.[14] *La peste,* crónica cuyos acontecimientos "se produjeron en 194...", y *Némesis,* que evoca una epidemia de polio en el barrio judío de Weequahic en 1944, pueden leerse como una reflexión sobre la resistencia al mal nazi. La alegoría, en consecuencia, puede decir la verdad trasponiéndola. Cabría decir otro tanto de las "novelas de la Shoah" publicadas alrededor de 1960, ficciones inspiradas en una experiencia personal o una documentación histórica: *El arca sepultada,* de Édouard Axelrad, *El último justo,* de André Schwarz-Bart, *La sangre del cielo,* de Piotr Rawicz, *Equipaje de arena,* de Anna Langfus.

Para terminar, la simbolización consiste en abstraer un carácter, un comportamiento, una situación, y atribuirlos a un individuo que se convertirá en su modelo, conforme a un procedimiento inductivo que en el siglo XVII encontramos en Molière y los moralistas. Harpagon o el avaro, Georges

[14] Christian Jouhaud, Dinah Ribard y Nicolas Schapira, *Histoire, littérature, témoignage. Écrire les malheurs du temps,* París, Gallimard, col. Folio Histoire, 2009, cap. 4.

Dandin o el advenedizo, René o el mal del siglo, Pinneberg o el empleado proletarizado (en *Pequeño hombre, ¿y ahora qué?*, de Hans Fallada): es larga la lista de personajes tipos que, aunque no existen, encarnan un hecho social perfectamente atestiguado.

También los historiadores utilizan este procedimiento de ejemplificación. ¿Artabano en Heródoto y Pericles en Tucídides serían como Rastignac, personajes-conceptos cuyas palabras inventadas expresan no obstante una auténtica posición política, militar o social? Solo será posible resolverlo si se resitúa a esos personajes en un razonamiento. En Balzac, la ficción no es solo mimetismo, descripción, episodio de vida, mirador del mundo. También suministra herramientas para comprender una época, una configuración familiar, el funcionamiento de una sociedad. Mito o símbolo, la ficción concurre, pues, a la inteligencia de fenómenos muy reales, pero es el razonamiento histórico el que, en última instancia, la gobierna.

¿Cómo arrancar la ficción a la mímesis, a fin de integrarla al proceso de conocimiento? Hay que recordar aquí el gran descubrimiento de Augustin Thierry: una buena novela contiene más verdad que un mal libro de historia. ¿Cómo explicar ese extraño poder? Sucede que el razonamiento es más importante que la representación de las acciones. El problema prevalece sobre el relato. *Papá Goriot* hace comprender la sociedad del siglo XIX no porque la evoque con realismo o verosimilitud, sino porque plantea acerca de ella cuestiones que proyectan al lector a la jerarquía de las fortunas, la lógica de la renta, la violencia de las relaciones sociales. El funcionamiento del totalitarismo estalinista es explicado desde adentro por obras de ficción como *El cero y el infinito* (así como por Kafka, si damos crédito a Kundera) y obras de ciencia ficción como *1984*.

Esta constatación nos incita a considerar la ficción de otra manera, no como una representación (aunque nos deje ano-

nadados por su realismo), sino como una operación cognitiva. La ficción ya no es un calco, el desdoblamiento de un "dato" que llamamos lo real o la Historia, sino una herramienta que ayuda a construir un saber sobre el mundo. En vez de considerar, como en la teoría del reflejo, que la novela retoma hechos ya existentes, cabe suponer que algunas ficciones participan de un razonamiento capaz de establecer hechos.

El extrañamiento

Afirmar que algunas ficciones forman parte del razonamiento histórico no equivale a caer en el panficcionalismo, como hacen los partidarios del *linguistic turn* o los posmodernos. Tampoco es subvertir la historia, como Wolfgang Hildesheimer al escribir una parodia de biografía erudita sobre un personaje ficticio, sir Marbot. La vocación de ciertas novelas es socavar la posibilidad misma de la verdad: si los hechos no existen, si no hay más que interpretaciones, si la historia solo es la propaganda del vencedor, la ficción es entonces la única verdad. Permite "resistir a la historia",[15] es decir, denunciar la arrogancia euforizante de los metarrelatos: superioridad de Occidente, ley del más fuerte, marcha hacia el progreso, etcétera.

Quien suprime la frontera entre realidad y ficción, entre verdad y fabulación, destruye las ciencias sociales. Sin embargo, el historiador necesita algún tipo de ficciones. Daré a estas (en plural, según el uso del siglo XVII) el nombre de *ficciones de método*. No se reducen a la imaginación. De Seignobos a Pomian pasando por Carl Becker y Collingwood, todos los historiadores recordaron hasta qué punto la imagi-

[15] Julian Barnes, *Une histoire du monde en 10 chapitres ½*, París, Stock, 1989, p. 318 [trad. esp.: *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, Barcelona, Anagrama, 1994].

nación era necesaria para el investigador: sirve para encontrar fuentes, para construir teorías, para dar prueba de empatía y ponerse en el lugar del otro. "La tensión sin descanso entre ciencia e imaginación es el principal resorte del trabajo del historiador", escribe Peter Brown.[16]

Constitutivas del razonamiento, las ficciones de método son a la vez más ficcionales, más conceptuales y más indispensables que la imaginación. Difieren de la ficción novelesca en tres aspectos: se presentan como tales, es decir que se autodenuncian; solo se alejan de lo real para retornar a él con más fuerza, y no son ni lúdicas ni arbitrarias, sino que están gobernadas por el razonamiento.[17] Las ficciones de método pueden agruparse en cuatro familias conceptuales: el extrañamiento, la plausibilidad, la conceptualización y el procedimiento narrativo.

Ya se ha dicho: definir un problema exige tomar distancia respecto de lo real. Pero esto no es nada fácil: ¿cómo abordar con ojo crítico lo que conocemos de memoria? Para luchar contra nuestros hábitos, podemos embarcarnos en un proceso de desfamiliarización, consistente en desterrarse voluntariamente, organizar la extrañeza del mundo o la rareza del pasado. Antes de que los formalistas rusos le dieran un lugar privilegiado en la década de 1920, el extrañamiento había sido practicado por satiristas como Voltaire (a través de la mirada ingenua del Hurón o de Cándido) y poetas como Wordsworth (que se esforzaba por "dar el encanto de la novedad a las cosas de todos los días y provocar una sensación análoga a lo sobrenatural").[18]

[16] Peter Brown, "Science et imagination", en *La Société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, París, Seuil, col. Points Histoire, 1985, p. 26.

[17] Sobre la oposición entre ficción referencial y ficción lúdica, véase Jean-Marie Schaeffer, "Quelles vérités pour quelles fictions?", en *L'Homme*, núm. 175-176, julio-septiembre de 2005, pp. 19-36.

[18] Como lo cuenta su amigo Samuel Coleridge, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Londres, R. Fenner,

En historia, el extrañamiento es una actitud hecha de rechazo y maravilla. El rechazo, para no estar ya de acuerdo, considerar que la evidencia no tiene nada de evidente, comprender que ya no se comprende y, a veces, forzarse a descomprender; la maravilla, gracias a la cual el mundo se reencanta, se adorna con la extrañeza que tenía cuando éramos niños. La sorpresa admirativa es una de las virtudes de Heródoto. Al descubrir el laberinto de Egipto, la recolección de aromáticas en Arabia, la fertilidad de las tierras en Babilonia o la resistencia al frío de los caballos escitas, se entusiasma: lo banal se transforma en *thomasta,* es decir, en curiosidades extraordinarias.[19] Esta capacidad de maravillarse, que hace pasar por ingenuo al historiador viajero, es, al contrario, alabada por Estienne en su *Apologie pour Hérodote,* de mediados del siglo XVI: las "maravillas antiguas" dan testimonio tanto de la diversidad de las costumbres como de la dificultad para escapar a nuestros usos.

La historia-fuente de juventud se apoya en una ficción de método, la sorpresa epistemológica, que consiste en no ver ya como ve todo el mundo. Augustin Thierry escribe los nombres de los francos según la ortografía teutónica (Merowig en lugar de Meroveo, Hilperik por Chilperico, Chlodowig por Clodoveo) y provoca así en el lector una "impresión de extrañeza" que pretende recordarle que esos reyes no hablaban francés. En el comienzo de *Las religiones de la*

1817, cap. 14, disponible en línea: <http://www.gutenberg.org/ebooks/ 6081> [trad. esp.: *Biographia literaria,* Valencia, Pre-Textos, 2010]. Véase Carlo Ginzburg, "L'*estrangement.* Préhistoire d'un procédé littéraire", en *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire,* París, Gallimard, col. Bibliothèque des Histoires, 2001, pp. 15-36 [trad. esp.: "Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario", en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia,* Barcelona, Península, 2000, pp. 15-39].

[19] Véase François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre* [1980], ed. corr. y aum., París, Gallimard, col. Folio Histoire, 2001, p. 364 [trad. esp.: *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004].

prehistoria (1964), Leroi-Gourhan imagina que un extraterrestre entra a una iglesia: vería en ella un asno, un buey, corderos, un hombre clavado a un poste, sin percibir la profundidad mística de esos conceptos. Lascaux no es otra cosa para nosotros.

Estos procedimientos, decisivos para la calidad del razonamiento, no son propios de la historia en cuanto disciplina académica. En 1961, Daniel Spoerri (cuyo padre fue fusilado por los nazis) describe con la mayor de las minucias su escritorio, cubierto de rodajas de pan, migajas, una huevera, una botella de vino, una caja de Nescafé, un frasco de vidrio, una caja de fósforos, tornillos, un elástico; los desórdenes y los azares de lo cotidiano son objeto de un relevamiento topográfico completamente desplazado.[20] Perec utiliza un instrumento de desfamiliarización muy eficaz cuando postula que "el mundo no está tal cual". Para devolver su valor a lo que ha dejado de asombrarnos, se aposta en la terraza de un café en la esquina de la *rue du* Bac y el bulevar Saint-Germain, el 15 de mayo de 1973 a las siete de la tarde, "hasta que el lugar se torne improbable y tener, durante un instante muy breve, la impresión de estar en una ciudad extranjera". Despojada de su carácter de evidencia, discernida como una "especie de espacio" que surcan los autobuses por encima y las cloacas por debajo, la calle se convierte en una experiencia en sí misma.[21] Estas experiencias fundan una antropología de lo "infraordinario" que proseguirán historiadores como Michel de Certeau, Alf Lüdtke y Philippe Artières.

[20] Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard* [1961], París, Centre Pompidou, 1990.

[21] Georges Perec, "Pour une littérature réaliste", en *L. G. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, col. La Librairie du XX Siècle, 1992, p. 52, y *Espèces d'espaces*, París, Galilée, 1974, pp. 70-74 [trad. esp.: *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 1999].

La plausibilidad

En la *Poética,* la oposición entre poesía e historia coincide con la de lo verosímil y lo efectivo. Al introducir la noción de lo posible, Aristóteles enriquece el dualismo platónico, que se basaba en el par verdadero/falso; pero ese tercer elemento solo es provechoso para la poesía, en tanto que los historiadores —Heródoto al igual que Tucídides— recurren a él con frecuencia, bajo la forma del *pithanos* (lo creíble) o del *eikos* (lo verosímil). La historia puede conjugarse perfectamente en condicional.

Hay, empero, una diferencia entre lo verosímil poético, trágico o novelesco y lo verosímil histórico. El primero corresponde a una adhesión lúdico-estética, que Coleridge llama "suspensión voluntaria de la incredulidad por un momento" (simétrica del extrañamiento según Wordsworth).[22] Se trata de lo que se puede creer. El segundo concierne a lo que no solo es posible sino además admisible, satisfactorio, habida cuenta del conjunto de nuestros conocimientos. En historia hay varios grados de verosimilitud: lo plausible es una posibilidad más sólida que las otras (o sea, la hipótesis que mejor ha resistido).

Ese tipo de razonamiento es el que Cicerón despliega en *Pro Milone* (52 a. C.), donde defiende a Milón de la acusación de haber asesinado a su rival Clodio. Alega entonces legítima defensa: contrariamente a sus hábitos, Clodio estaba en la Vía Apia sin su mujer e iba a caballo, acompañado de esclavos aguerridos; en consecuencia, "todo" indica que pretendía tender una emboscada a Milón. Como hace notar Quintiliano después de comentar este pasaje, los argumentos del abogado pueden haberse basado en hechos conocidos, pero también en suposiciones y hechos ficticios

[22] Samuel Coleridge, *Biographia Literaria...*, *op. cit.*

(kath' hypothesin).[23] Para probar la falsedad de la "donación de Constantino", Valla pone en evidencia los anacronismos lingüísticos que esta contiene, pero muestra asimismo que no es verosímil: los hijos del emperador jamás se habrían dejado despojar. Tampoco es creíble que, del siglo IV al VIII, nadie haya mencionado un acontecimiento tan importante como la donación del Imperio de Occidente al papa.

El propio Hempel admite, en su artículo de 1942 sobre las "leyes generales", que hay *probability hypotheses:* si un niño se enferma de sarampión tras pasar dos semanas junto a su hermano, que padece la misma enfermedad, puede aceptarse la idea de que este último lo contagió. El razonamiento histórico apela sin cesar a la ficción de método que es la plausibilidad, en especial para esclarecer situaciones respecto a las cuales las fuentes son mudas o fragmentarias. El asesinato es un ejemplo clásico de dichas situaciones. ¿Cómo murió Ötzi, un hombre del Calcolítico a quien se encontró congelado en un macizo alpino (los rayos X revelaron que tenía una punta de flecha en la espalda)? ¿Cómo habrán sido los últimos meses de un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz? En "Cherry brandy", Shalámov imagina los últimos pensamientos del poeta Mandelstam, que agoniza por hambre en el gulag. Para decirlo en términos aristotélicos, el historiador enuncia no solo lo que sucedió, sino incluso lo que pudo suceder y lo que probablemente sucedió.

La plausibilidad estructura, pues, un espacio de evaluación donde, en una suerte de escala descendente, lo probable prevalece sobre lo posible, más aceptable que lo dudoso, superior a lo *implausible* (como se dice en inglés). Entra plenamente en la lógica del contraargumento, que consiste no tanto en administrar la prueba como en destruir hipóte-

[23] Quintiliano, *De institutione oratoria*, V, 10, 50 y 95 y 96 [trad. esp.: *Insituciones oratorias*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1887].

sis que compiten. Pero lo verosímil, aunque esté apoyado en el buen sentido más universal, no puede constituir una prueba. No es más que un escenario muy posible, una hipótesis no solo ceñida a la realidad, sino también tributaria de ella y regida por las fuentes de que disponemos; en otras palabras, una ficción apuntalada, visible y humilde.

Conceptos y teorías

Por tener como fin la aprehensión de lo real, su conceptualización más allá de lo dado fenomenológico, las ficciones de método son *ficciones reales*. Superan con mucho el dominio de las ciencias sociales. Por ejemplo, el derecho romano contiene numerosas ficciones: estas postulan falsamente la existencia de un hecho (el adoptante finge que el adoptado nació de él) o bien niegan lo que existe (el testamento de un ciudadano muerto en cautiverio se convalida, cuando su situación de cautivo lo privaba de la capacidad testamentaria).[24] En el derecho francés del Antiguo Régimen, la muerte civil consiste en privar a un individuo de sus derechos, "tal como si estuviera muerto". El procedimiento incumbe a los religiosos hasta 1790 y a los condenados hasta 1854.

En un razonamiento de las ciencias sociales, cierta cantidad de elementos (postulados, conceptos, explicaciones causales) son ficciones de método. Es lo que ocurre con el "como si" epistemológico: Hobbes al reconstituir el estado de naturaleza, Rousseau al trazar el cuadro de una humanidad sin propiedad, Kant al asimilar el ser moral a un legislador universal, un economista al postular una situación de competencia pura y perfecta, Durkheim al tratar los hechos

[24] Yan Thomas, "*Fictio legi.* L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales", en *Droits. Revue Française de Théorie Juridique,* núm. 21, enero de 1995, pp. 17-63.

sociales "como [si fueran] cosas", Weber al procurar saber cómo habría actuado cada uno, "con absoluta racionalidad, en el caso de un conocimiento cabal [...] de su propia situación". El tipo ideal es una construcción que, debido a su carácter abstracto, es irreal y ajena a la realidad, precisamente para poder medir lo que la separa de esta.[25] Las dos categorías metahistóricas propuestas por Koselleck, el "campo de experiencia" y el "horizonte de expectativa", son una actualización del pasado y el futuro efectuada por el historiador en nombre de los contemporáneos.[26]

La metáfora relaciona, analógicamente, elementos que no tienen relación entre sí. Mencionar, como Proust, los yacimientos del "suelo mental" o la dicha de "vagabundear en medio de una tragedia de Racine" permite encerrar "en los anillos necesarios de un bello estilo" dos objetos diferentes, aquí la psicología y la geología, allá un paseo y la lectura.[27] La metáfora permite sustraer esas realidades a las contingencias del tiempo, pero, en cuanto paradigma, tiene también una dimensión cognitiva. Hablar de *social drama of work* (como Hughes), o de "reglas del juego" (como Bourdieu), comparar las clases sociales a un autobús al que suben y bajan individuos (como Schumpeter) o la sociedad a un cielo estructurado por constelaciones (como Mendras), equivale a utilizar imágenes-conceptos que vehiculan una teoría. Una buena metáfora, como una traducción, suscita una comprensión inmediata.

[25] Max Weber, *Économie et société* [1925], vol. 1, París, Pocket, 1995, p. 51 [trad. esp.: *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva* [1944], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 18].

[26] Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], París, EHESS, 1990, cap. 5 [trad. esp.: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993].

[27] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, vol. 2, París, Gallimard, 1927, p. 40 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1993].

En su artículo de 1903, Simiand barre, como otras tantas "bromas nominalistas", con las advertencias que recuerdan que el gobierno, la Iglesia, la familia, la industria textil son "abstracciones": el sociólogo, exactamente de la misma manera que el físico, tiene el derecho y el deber de poner en juego abstracciones. No por ello deja de ser cierto que esas entidades invisibles son ficciones de método. Hablar de "cuello blanco", por ejemplo, es una doble ficción heurística, porque traspone a una sinécdoque un concepto sociológico abstracto (los empleados administrativos). De igual modo, la metáfora de las "tierras de sangre", forjada por Timothy Snyder, remite a territorios cuya única unidad radica en haber sido martirizados bajo los terrores estalinista y nazi entre comienzos de los años treinta y el final de la Segunda Guerra Mundial.

De manera similar, las ciencias sociales utilizan contraverdades para delimitar mejor la verdad. Se trata de tomar en consideración un hecho del que se sabe pertinentemente que es falso o no ha sucedido. Como muestra Max Weber en sus ensayos sobre la teoría de la ciencia, las relaciones causales irreales sirven para identificar las reales: "¿Qué habría ocurrido si...?". La construcción imaginaria alternativa, cotejada con el desenvolvimiento efectivo, indica los resortes de este. Esta lógica no es ajena a la antigua retórica. Para convencer a los jurados de que Milón no estaba equivocado al matar a Clodio, Cicerón resucita por un momento a este. De haber vivido, Clodio se habría apoderado de la pretura, habría reducido a silencio a los cónsules y senadores, habría usurpado todo; la libertad pública hubiera quedado sofocada, y aniquilada la República. Lo irreal retroactúa sobre lo real: Clodio merecía la muerte como enemigo público.

Este razonamiento muy frecuente (aunque sea inconsciente) puede dar lugar a ejercicios especializados: la ucronía. La historia contrafáctica es una diversión seria, un absurdo

razonado, una hipótesis que no hace falta someter a prueba porque se la plantea desde el principio como una ficción. Supongamos que los Aliados no logran descifrar los códigos secretos de los nazis; que Pío XII condena el genocidio en curso; que Lincoln no suprime la esclavitud o que los chinos descubren el Nuevo Mundo. Poncio Pilatos protege a Jesús, que vive entonces muchos años más, atrae a millares de discípulos, muere casi centenario, se lo entierra discretamente, su prédica es objeto de múltiples interpretaciones y el cristianismo se expande en las sinagogas como una variante del judaísmo. Más allá del aspecto humorístico, hay aquí una reflexión penetrante sobre el papel de la crucifixión en el cristianismo.[28] Esta manera de pensar tampoco es, una vez más, privativa de los historiadores de oficio. *El hombre en el castillo* (1962), de Philip K. Dick, describe el mundo "como habría podido ser" luego de que las fuerzas del Eje, en 1947, salieran victoriosas de la Segunda Guerra Mundial; bajo cuerda circula un libro que tiene la audacia de imaginar un mundo donde los Aliados hubieran ganado la guerra...

El anacronismo controlado traduce una realidad para los lectores de nuestros días. En relación con la revuelta de los Gracos, en el siglo I a. C., es lícito hablar de un "proletariado romano", aun cuando Marx todavía no hubiera nacido; los judíos y los musulmanes españoles son víctimas de una "limpieza étnica" entre los siglos XV y XVII; hay judíos "indocumentados" en la Francia de los años treinta. Estos errores deliberados traducen un esfuerzo de explicitación, mediante el cual el historiador trata de "decir lo cierto

[28] Todos estos ejemplos se extraen de Robert Cowley (dir.), *More What If? Eminent Historians Imagine What Might Have Been*, Londres, Macmillan, 2002. Véase Quentin Deluermoz y Pierre Singaravélou, "Explorer le champ des possibles. Approches contrefactuelles et futurs non advenus en histoire", en *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 3, núm. 59, 2012, pp. 70-95.

con palabras falsas".[29] Todas estas herramientas son ficciones de método en el sentido inicial de *fictio,* es decir, fabricaciones intelectuales capaces de apartarse de los hechos precisamente para pensarlos.

Procedimientos narrativos

Profesor de literatura y creador de la "teoría de la recepción" en la Universidad de Constanza, Hans Robert Jauss enumera tres ficciones constitutivas de la narración histórica: el despliegue vectorial de un inicio hacia un fin; la homogeneización del relato, que unifica elementos dispares y elimina las lagunas, así como los detalles superfluos, y la objetivación de un pasado que se cuenta solo.[30] El modo objetivo, fundado en la expulsión del "yo" *[je],* el punto de vista sinóptico y el sueño de transparencia, es una ficción de método: nadie ignora, en efecto, que es el historiador quien habla, describe y enuncia, en un acto de presencia tan aplastante que prefiere hacerse invisible. La hipotiposis, que hace ver "como si uno estuviese allí", es una animación verbal particularmente lograda. El uso del presente (o presentificación), gracias al cual el pasado se recrea en una representación *hic et nunc,* constituye otra ficción de método.

Uno de los procedimientos más fecundos es la narración por símbolos, consistente en encapsular un fenómeno, un período o un acontecimiento en un individuo o un ob-

[29] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire,* París, Seuil, col. Points Histoire, 1996, p. 280 [trad. esp.: *Doce lecciones sobre la historia,* Madrid, Cátedra, 2001]. Véase Nicole Loraux, "Éloge de l'anachronisme en histoire", en *Le Genre Humaine,* núm. 27, 1993, pp. 23-39 [trad. esp.: "Elogio del anacronismo en historia", en *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía,* Madrid, Akal, 2008, pp. 201-217].

[30] Hans Robert Jauss, "L'usage de la fiction en histoire", en *Le Débat,* núm. 54, marzo-abril de 1989, pp. 89-113.

jeto considerados representativos. Esta concentración del razonamiento tiene por efecto la vivificación del relato, a la vez que induce un reflejo de identificación en el lector. Desde un punto de vista epistemológico, permite conjurar el efecto lenitivo de la abstracción, tan temible cuando se abordan la esclavitud, las guerras mundiales o la Shoah. Ese es el punto de partida de Marcus Rediker en *El barco de esclavos* (2007). Para contar y explicar un crimen global que redujo a la esclavitud a catorce millones de africanos a lo largo de tres siglos, Rediker apela a una doble focalización en el objeto (el barco negrero) y los hombres, actores y víctimas de la trata (esclavos, marineros, capitanes, mercaderes, dueños de plantaciones, políticos). Como efecto de esa decisión se personaliza la historia y se dinamiza la narración. En un dominio conexo, *Vermeer's Hat* (2008), de Timothy Brook, cuenta la globalización en el siglo XVII a través de la circulación de objetos visibles en los cuadros de Vermeer: sombrero de fieltro, cuenco de frutas, tabaco. Reducir la esclavitud a un barco o la globalización a un sombrero es recurrir a una ficción de método.

Todo razonamiento sigue uno o varios esquemas narrativos. Hayden White puso de manifiesto los privilegiados por el siglo XIX: romance, tragedia, comedia, sátira. La puesta en intriga de la historia supone una historia, y esta interpela la imaginación tanto del autor como del lector. En el Museo de Pérgamo de Berlín, la puerta de Ishtar y la procesión de los leones son mucho más pequeñas de lo que eran realmente en Babilonia; es preciso, pues, un trabajo de recreación para devolverlas a sus verdaderas dimensiones. Una frase como "Hitler invade Polonia" constituye no solo una metáfora y un atajo, sino también una elección historiográfica. Al hacer silencio acerca del papel de los generales, los soldados y la población alemana, destaca la decisión del Führer (en otras circunstancias se diría "el gran hombre"), en quien se concentran a la vez la barbarie y la cele-

bridad. Lenglet señalaba ya en el siglo XVIII que el "presunto héroe", Skanderbeg, Carlos V o el Gran Condé, no hace sino apropiarse de la carnicería provocada por "cinco o seis piezas de artillería bien colocadas".[31]

Puede suceder que el razonamiento tome caminos narrativos que "no existen". Desde que Luciano de Samosata hizo hablar a los muertos (idea retomada a fines del siglo XVII por Fontenelle), los historiadores no vacilan en recurrir a diálogos ficticios o póstumos. En las *Memorias de ultratumba,* Chateaubriand hace comparecer al emperador ante sus jueces. ¿Nombre y apellido? "Ha respondido llamarse Napoleón Bonaparte." ¿Lugares de residencia? "Las pirámides, Madrid, Berlín, Viena, Moscú, Santa Elena." En *Pensons ailleurs,* Nicole Lapierre inventa encuentros que habrían podido tener lugar, entre Simmel, W. E. B. Du Bois y Gandhi en el Congreso Universal de las Razas de 1911, o entre Karl Mannheim y Norbert Elias en Londres en 1938. Los aspectos más complejos de *Hammerstein o el tesón* se debaten en las "conversaciones póstumas" que Hans Magnus Enzensberger imagina haber tenido con el protagonista (un general alemán opuesto a Hitler) y sus allegados.

El uso de la ficción en la narración histórica o sociológica provoca un efecto de dramatización. Así, en *La bruja* Michelet describe "la vida de una misma mujer a lo largo de trescientos años", y *El triunfo de la meritocracia* (1958), de Michael Young, se presenta bajo la forma de un ensayo de ciencia ficción donde el narrador, que vive en 2034, lanza una mirada retrospectiva sobre la educación impartida en Gran Bretaña entre 1870 y 2033. Enfrentada a la escasez de huellas, la arqueología utiliza la novela con fines pedagógicos. En el *Viaje del joven Anacarsis a la Grecia* (1788), del abad

[31] Nicolas Lenglet-Du Fresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différens caractères...*, vol. 1, Ámsterdam, Vve. de Poilras, 1734, p. 43.

Barthélemy, *Chasseurs de rennes à Solutré* (1872), de Adrien Arcelin, y *Pourquoi j'ai construit une maison carrée* (2006), de Jean Guilaine, los personajes son inventados, pero no las circunstancias históricas (respectivamente, la Grecia clásica, la época solutrense y el Neolítico) ni los debates suscitados por ellas. Desde fines del siglo XX, la novela prehistórica ha sido gradualmente remplazada por el cómic y la docuficción.

La historia también sabe ser inesperada y jubilosa. En *Les Conférences de Morterolles,* Alain Corbin se mete en el pellejo de un maestro rural de fines del siglo XIX para contar a los campesinos la victoria de Valmy, la conquista de Madagascar, los efectos de la helada o los beneficios del trabajo. En su fotonovela *Reconstitution,* Philippe Artières, vestido con una sotana, camina por las calles de Roma hasta desplomarse en el empedrado como su tío abuelo jesuita, asesinado en 1925. La historia se convierte en un juego sin dejar de ser seria. En efecto, las cuestiones planteadas por Artières son fundamentales: esa reconstrucción histórica con extras (entre *living history* y *near-documentary*) materializa la distancia con lo que ha pasado, sin dejar de revelar nuestra intimidad con el acontecimiento del que nos hemos adueñado. Jugamos un papel en la historia, jugamos a la historia, para evitar que la historia haga de nosotros un juguete.

Activar la ficción

Esta vista de conjunto nos enseña que algunas ficciones tienen una potencialidad cognitiva y no una mera función mimética, "reconfiguración" más o menos libre de la realidad. Indispensables para la producción de conocimientos, sirven para hacer preguntas, formular hipótesis, movilizar conceptos, transmitir un saber, para comprender lo que los hombres hacen de verdad. Ni la teoría literaria ni la historia

cientificista comprenden esas ficciones de método. Para la primera no hay otra cosa que la ficción, mundo envolvente sin relación con lo real: la verdad solo es una palabra. Para la segunda no hay más que hechos: la verdad se recoge como una piedra. De ahí esta partición del mundo: por un lado, la literatura, reino de la "ficción", y por otro, la historia, dominio de lo "fáctico".

El error de quienes excluyen la ficción de la historia estriba en considerar la primera como un metarreal y la segunda como un contenido, una bolsa llena de "hechos". Sin embargo, la historia es ante todo una manera de pensar, una aventura intelectual que necesita imaginación archivística, originalidad conceptual, audacia explicativa, inventiva narrativa. Si se aspira a comprender las acciones de los hombres, es preciso plasmar un razonamiento, esto es, recurrir a ficciones de método, ficciones controladas y explícitas con respecto a las cuales no es necesario suspender voluntariamente la incredulidad. A la vez activadas y neutralizadas por el razonamiento histórico, eslabones de una demostración, dichas ficciones concurren a la producción de conocimientos. La historia no tiene nada de fábula; necesita, con todo, ciertas ficciones, gracias a las cuales puede justamente decirse científica.

Utilizada tanto en la novela como en las ciencias sociales, la ficción no es el criterio último para distinguir literatura e historia; no es el indicio de ninguna literariedad, así como la historia no es por naturaleza hostil a ella. ¿Cómo distinguir, entonces, la ficción novelesca y las ficciones de método? La diferencia radica en el uso al que se las destina. No hay una ficción "para la literatura" y ficciones "para las ciencias sociales": hay ficciones más o menos captadas por el razonamiento histórico, más o menos utilizadas en la búsqueda de la verdad.

En su artículo sobre la "psicología del jacobino", de 1881, Taine inventa un personaje que condensa los rasgos

específicos de su grupo. El "jacobino" se entrega a un monólogo interior, montaje de fórmulas y citas que Taine ha extraído de textos de la época; ese discurso inventado permite al lector seguir "en directo" el pensamiento del personaje.[32] Criaturas de un universo novelesco, Rastignac y Nucingen son tipos ideales en el sentido de Max Weber. Se trata sin lugar a dudas de seres de ficción, pero también se los puede considerar abstracciones, casos límites presentados en su pureza conceptual, es decir, ficciones de método aptas para pensar la sociedad del siglo XIX, la burguesía, el capitalismo, la ambición, la codicia, etc. Si *La comedia humana* encierra alguna verdad, no es por ser muy realista, y tampoco por transmitir una "verdad" moral o psicológica, sino por plantear cuestiones y forjar herramientas que dan armas al razonamiento. Puede decirse, entonces, que Balzac ayuda a comprender lo que hacen los hombres.

En consecuencia, y como tal, la ficción no es ni falsa ni verdadera. No mantiene una relación con lo verdadero si se cree autosuficiente. Mantiene una relación no consumada con lo verdadero si se conforma con representar la realidad o integra fragmentos de "conocimiento" al texto, por ejemplo cuando copia noticias del diccionario, teorías médicas o taxonomías, como sucede en Zola y Verne. Tampoco basta con que ofrezca una ojeada del alma humana, un discurso sobre la sociedad, una filosofía de la Historia más o menos original (la visión parcial del testigo como Fabrizio en Waterloo, la espera y la nueva puesta en marcha de la Historia en Gracq). En cambio, puede entablar una relación con lo verdadero si participa en el proceso de producción del saber como operadora de conocimiento, bajo la forma de un problema (Scott, Balzac), de una desfamiliarización (Sterne, Borges), de una hipótesis (Dostoievski, Wells), de un tipo

[32] Nathalie Richard, *Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature*, París, Classiques Garnier, 2013, pp. 248-250.

ideal (Madame Bovary, un mundo kafkiano) o de una construcción narrativa (Woolf, Dos Passos, Faulkner).

Al repetir en exceso que en última instancia no hay significado, que todo texto es escribible, que la literatura solo es polisemia, ambigüedad, dispersión semántica, o que la ficción está en todas partes, se corre el riesgo de olvidar que muchas novelas son ficciones de método, vale decir, problematizaciones históricas, interrogaciones sociales, angustias políticas: *Robinson Crusoe* sobre la occidentalización del mundo, *Ourika* sobre las relaciones de género y de raza, Dickens sobre la Revolución Industrial, Balzac y Zola sobre la sociedad democrática, Faulkner sobre la dominación social y racial, Arthur Koestler y Vasili Grossman sobre el totalitarismo.

Todo esto no quita nada al valor, la fuerza y la profundidad de la ficción "literaria" ni al lugar que esta ocupa en nuestra vida. Pero, si quiere tener algo de verdadero, no puede vivir de manera autárquica, mundo en miniatura donde estemos deliciosamente encerrados. En cuanto a la ficción-espejo, solo refleja las apariencias. Para aprender algo de lo real, es preciso, al contrario, alejarse para ver mejor, por el rodeo de las ficciones de método. Resituada dentro de un razonamiento histórico, fecundada al contacto con un problema, enmarcada por una investigación, la ficcionalización del mundo se convierte en una diferencia productiva, una toma de distancia cuya finalidad es comprender. Si las ficciones de método contribuyen a ampliar los enunciados de verdad, puede decirse recíprocamente que la historia es una forma de literatura que, por medio de un método, activa la ficción para producir conocimiento.

En consecuencia, hay una dimensión arbitral, una política de la ficción. Su activación consiste en desintegrarla en ficciones de método mediante una especie de fisión de la que se desprenden los elementos de la demostración. La ficción no activada plantea la cuestión de la mímesis, del rea-

lismo, de lo verosímil, pero jamás la de la verdad; esta es el privilegio (y la fragilidad) del razonamiento histórico. Podemos, pues, remplazar la oposición ficción/realidad por otra: de un lado, la ficción asertiva, lúdica, intensamente placentera en su inercia, y de otro, la ficción de método, hipótesis, concepto, expresión de un problema, eslabón de un razonamiento, forma de una narración. La ficción realista puede concebirse como una sucesión de hipótesis sin pruebas, en tanto que la ficción activada por el razonamiento es una serie de hipótesis sometidas a la prueba de las pruebas.

En las ciencias sociales, la ficción nunca es reina: es súbdito, está subordinada a otros fines distintos de sí misma. La única reina del sabio, escribía Bayle en el siglo XVII, es la verdad. Hoy diríamos que la ficción es una de las herramientas que sirven para buscar y construir lo verdadero.

Suele decirse que *W, o El recuerdo de la infancia,* de Perec, alterna dos relatos: la "ficción" (encuentro con el misterioso Otto Apfelstahl, náufrago del *Sylvandre,* y reglamento de la isla de W) y los recuerdos de infancia pautados por la "Historia" (desaparición de los padres, refugio en Villard-de-Lans). Sin embargo, como Perec aclara en el título y vuelve a hacerlo en el libro, la distopía de W (una sociedad monstruosamente obnubilada por el deporte) es "una historia de mi infancia" escrita cuanto tenía trece años; ya adulto, la redescubrió y la publicó por entregas en *La Quinzaine Littéraire.* Esta información transforma el estatus del largo reglamento imaginario de W. Ya no es una ficción sino un archivo de sí, un documento destinado a esclarecer una cuestión con la ayuda de otros documentos, en especial el texto de juventud sobre la vida y la muerte de los padres (reproducido sin cambio alguno, con notas rectificativas). A la inversa, la parte "real" del libro está poblada de ficciones: el Perec niño inventa un accidente con patines de hielo, dibuja un barco cuyas velas no están atadas al mástil, se imagina junto a su madre mientras recoge

la mesa, sobre la cual "habría habido un hule de cuadraditos azules".

Dado que el libro entero se basa en recuerdos de infancia, ya no es posible oponer la "ficción" y la "Historia". La más mínima de las ficciones está inscripta en un razonamiento que la activa, de manera que *W* puede leerse como una investigación en archivos (archivos de sí mismo), fundada en un problema, documentos e hipótesis. En ese sentido, *W* es un libro de historia. El relato de aventuras no se refiere al viaje a un islote de Tierra del Fuego, sino a una búsqueda de las huellas de los desaparecidos y su hijo, que es precisamente la función del "Bureau Veritas" a cargo de los náufragos (los *sommersi,* como dice Primo Levi). Quien trata de explicar su trayectoria, inscribirse en una filiación y reunir un corpus de archivos autobiográficos sueña con la historia. Su "acción onírica" es cosecha y trenzado, juego de pistas y melodía, "temporalidad atrapada en la raíz de las emociones".[33]

Se puede tratar de explicar la Shoah por el antisemitismo, la necesidad de un "espacio vital", la guerra total, la invasión de la Unión Soviética, la codicia de los bienes judíos, la necesidad de eliminar bocas inútiles. Otra actitud consiste en asumir el carácter desconcertante e incomprensible del crimen, desfamiliarizarse radicalmente. La inteligencia del acontecimiento y el deseo de creer, muestra Claude Lanzmann, tienen el mismo origen: la negativa a representar, la obstinación en no comprender, la ceguera como "la clarividencia misma". En *Shoah* no hay una sola imagen de archivo. El filme muestra ríos, carreteras, estaciones, granjas como las hay hoy en día; deja oír testimonios, y procede a reconstrucciones artificiales: gestos de un peluquero, maniobras de un maquinista de locomotora. Las personas

[33] Maurice Olender, *Matériau du rêve,* Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2010, p. 30.

actúan su propia historia. ¿Cómo puede la ficción producir conocimiento? En realidad, esta puesta en escena no es otra cosa que una ficción de método, dirigida a la vez contra el banal relato del pasado y contra la ficción obscena de las series de televisión. "*Shoah* es una ficción de lo real."[34]

Como se habrá comprendido, la meta de esas ficciones no es la huida del mundo, el placer del texto o el "sentido de lo real", sino la verdad. ¿Hay que definir la historia, entonces, como un ordenamiento de ficciones no ficcionales cuya meta sea sacar a la luz lo real? Si es así, no podemos estar seguros de que siempre tenga su lugar entre los relatos "fácticos".

[34] Claude Lanzmann, "Le lieu et la parole" [1985], entrevista de Marc Chavrie y Hervé Le Roux [trad. esp.: "El lugar y la palabra", en *Cahiers du Cinéma*, núm. 28, París, noviembre de 2009, pp. 62-70], y "Hier ist kein warum" [1988], en Michel Deguy *et al.*, *Au sujet de "Shoah", le film de Claude Lanzmann*, París, Belin, 1990.

Tercera parte

LITERATURA Y CIENCIAS SOCIALES

IX. DE LA NO-FICCIÓN A LA LITERATURA-VERDAD

UNA COSA es afirmar que toda historia es narración, otra es dar vida a un razonamiento en un texto. Escribir la historia: el proyecto no es nuevo. Si nos remontamos a la retórica agonística, podemos mostrar que la historia (como razonamiento) y la literatura (como texto) tienen el mismo origen. En la perspectiva de las bellas letras, advertimos incluso que toda historia es literatura, bajo la forma de la historia-tragedia, la historia-elocuencia o la historia-panegírico. A fines del siglo XIX, la historia cortó sus lazos con ese sistema, cuando el mundo académico comenzó a asimilar la literatura a la fabulación, la parcialidad, el diletantismo y hasta la enfermedad.

Una vez fundada en el método e institucionalizada como disciplina, la historia se autorizó a practicar el no-texto profesional. Por fortuna, esto no bastó para apartar a los investigadores de la escritura, y me parece que algunos libros de historia del siglo XX pertenecen lisa y llanamente a la literatura. Pero cuando el posmodernismo, en la década de 1970, quiso teorizar la literariedad de la historia, el intento se realizó a expensas de su capacidad cognitiva: un lamentable golpe de fuerza. Desde entonces, se percibe un malestar en el aire.

Antes del último tercio del siglo XIX los historiadores no tenían tantos escrúpulos con respecto a la literatura. Heródoto, Gibbon y Michelet eran, sin lugar a dudas, escritores. ¿Hay que elevarlos al rol de modelos? El problema es que, aun cuando hayan contribuido a fundar el razonamiento histórico, su método no siempre era confiable, no siempre sólido, no siempre claro, y sus conclusiones, no siempre exactas. A la inversa, los Monod y los Seignobos no eran esos

vejetes a quienes se ha desacreditado. Tenían rigor e independencia y una verdadera curiosidad intelectual, se sabían depositarios de las huellas de los antepasados y se interesaban por las instituciones y los grupos sociales.[1] "Solo debemos creer en lo que está demostrado", escribía Fustel de Coulanges. ¿Quién diría lo contrario? Somos sus herederos; no seamos, entonces, demasiado ingratos.

En una palabra, la revolución metódica ha tenido lugar. Las disciplinas están establecidas, la historia es hoy una ciencia social y es mucho mejor que así sea. Una reflexión sobre su escritura no puede, en consecuencia, conjugarse en pasado, resucitando la historia "a la manera de Walter Scott", apostando a la "sociología" balzaquiana o esperando el eterno retorno: "retorno al relato", "retorno del acontecimiento", "retorno de la biografía".

Todo el desafío consiste en inventar nuevas formas literarias para las ciencias sociales y gracias a las ciencias sociales, sin retroceder hacia las bellas letras ni disolverse en la tina ácida del *linguistic turn*. En vez de pretender volver a una época en que la historia no era una disciplina, en vez de renunciar a toda regla, intento modificar las reglas hoy existentes. En vez de procurar reconciliar la pareja historia/libertad, que desde hace siglos nunca termina de divorciarse, favorezco el encuentro entre método y texto. Y, sobre todo, pregunto: ¿qué escritura para qué conocimiento? ¿Cuál es el *texto del saber*?

La zona de extraterritorialidad

La historia no es ficción, la sociología no es novela y no todos los discursos son lo mismo. Sin embargo, hay un punto de

[1] Véase Antoine Prost, "Charles Seignobos revisité", en *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, vol. 1, núm. 43, julio-septiembre de 1994, pp. 100-118.

contacto entre literatura y ciencias sociales, una zona de interpenetración donde las pertenencias son imposibles de decidir y es bueno que así sea, una biblioteca donde ningún libro tiene su lugar ya asignado en un anaquel. La patria de esos libros es el "terreno neutro" en el sentido que le da Fenimore Cooper: un dominio mal definido, una *no man's land* fluctuante que escapa a los beligerantes, un espacio sobre el cual ninguna autoridad logra ejercerse.

Los escritores no tienen necesariamente varias vidas, como Michel Leiris, poeta y etnólogo, o Jean Duvignaud, hombre de teatro y sociólogo.[2] Son los libros mismos los poseedores de una identidad vaga, como *Austerlitz*, definido por Sebald, que se niega a calificarlo de novela, como "un libro en prosa de naturaleza indefinida".[3] Esas obras no apuntan tanto a literarizar la historia, a mezclar "documentos" y "ficción", como a escribir lo real, con las operaciones cognitivas que ello supone. No tienen otra identidad que su bastardía, en virtud de la cual la literatura se convierte en una herramienta de explicación-comprensión del mundo, un texto cargado de un razonamiento. A continuación, una tentativa de clasificar algunas de esas obras inclasificables.

El inventario de sí es un texto reflexivo, bajo la forma de un testimonio o una autobiografía, que aspira a dilucidar un itinerario, informar de una experiencia, iluminar una intimidad, salir de sí mismo. Citaré, sin orden alguno, *La edad del hombre*, de Michel Leiris; *La promesa del alba*, de Romain Gary; *Escoria de la tierra*, de Arthur Koestler; *Mi vida de negro*, de Richard Wright; *Grenadou;* toda la obra de Annie Ernaux; *Ellis Island* y *Me acuerdo*, de Georges Perec (inspirada en "I remember", de Joe Brainard); la trilogía familiar de

[2] Véase Pierre Lassave, *Sciences sociales et littérature. Concurrence, complémentarité, interférences*, París, Presses Universitaires de France, 2002.

[3] Winfred Georg Sebald, "Ich fürchte das Melodramatische" (entrevista), en *Der Spiegel*, 12 de marzo de 2001.

Lydia Flem; *La liebre de la Patagonia,* de Claude Lanzmann; *Pelando la cebolla,* de Günter Grass. Numerosos investigadores evocaron su trayectoria: Nels Anderson en *The American Hobo,* Richard Hoggart en *33 Newport Street,* Mona Ozouf en *Composición francesa,* Didier Éribon en *Regreso a Reims,* Antoine Compagnon en *La Classe de rhéto.* Navegando entre sociología y autoanálisis, esos textos acondicionan espacios donde el autor se presenta, se busca, se engendra.

La radiografía social es un intento de abordaje, reseña de una investigación de campo, las más de las veces en medios de gran precariedad. Al mostrar lo que nadie ve, al hacer oír a aquellos a quienes nadie escucha, da una dignidad a los pobres, a los humildes, a todos los olvidados de la sociedad. Esa es la misión que se asignan, en la década de 1890, Jacob Riis en el Lower East Side de Nueva York *(Cómo vive la otra mitad)* e Isaac Leib Peretz en las aldeas judías de Europa Oriental (*Bilder fun a prowinz rayze* [Cuadros de un viaje a la provincia]), seguidos en el siglo XX por Jack London en el East End londinense *(El pueblo del abismo),* George Orwell en el mismo sitio y entre los mineros ingleses *(Sin blanca en París y Londres* y *El camino de Wigan Pier),* James Agee entre los arrendatarios de Alabama *(Elogiemos ahora a hombres famosos),* Joseph Kessel en el "basurero humano" de los alcohólicos del Bowery, y Florence Aubenas con los empleados de las empresas de limpieza de la región de Caen *(El muelle de Ouistreham).*

Podemos asociar con esta literatura las antropologías de la vida cotidiana que, de Siegfried Kracauer a Norman Mailer, de Roland Barthes a Marc Augé, de François Maspero a Jean Rolin, se apoderan de nuestros objetos y lugares familiares: los paraguas, las máquinas de escribir, las calles de Berlín, las peleas de box o de *catch,* el bistec con papas fritas, la línea B del ferrocarril suburbano, los bulevares exteriores de París. Llega un momento en que las palabras querrían ceder su lugar a la objetividad muda de las

fotos, la pura materialidad de las cosas: "Si pudiera, no escribiría nada aquí. Habría fotografías; en cuanto al resto, retazos de tela, desechos de algodón, puñados de tierra, frases aisladas, pedazos de madera, trozos de hierro".[4]

El libro del mundo es un himno a la partida, al nomadismo, al destierro, al descubrimiento. Agrupa todas las obras maestras del periodismo, tan pronto corresponsalía de guerra como relato de viaje: los grandes reportajes de Joseph Kessel, Albert Londres, Ryszard Kapuściński, pero también *Diez días que estremecieron al mundo,* de John Reed, sobre la toma del poder por los bolcheviques; *Homenaje a Cataluña,* de George Orwell, durante la Guerra Civil española; *Cordero negro, halcón gris,* de Rebecca West, en la Yugoslavia de los años treinta, y *Gomorra,* de Roberto Saviano, en las tierras de la mafia napolitana, así como las antropologías circunterrestres: ruta de la seda entre Belgrado y el paso Jáiber en *Los caminos del mundo,* de Nicolas Bouvier; vuelta al mundo del judaísmo en *El judío errante ya ha llegado* de Albert Londres; vuelta al mundo de la pobreza, de Kenia a China y de Rusia a Tailandia, en *Los pobres* de William T. Vollmann. Esta literatura de diarios de ruta nos lleva al encuentro del otro, al contacto con su cultura, su manera de vivir, su belleza, su dolor. Al borrar nuestras referencias, nos fuerza a olvidarnos de nosotros mismos. Es una literatura que está lejos.

La exploración de las simas humanas se hace con libros abismales, libros anonadantes que nos fuerzan a ver cosas que revuelven el estómago. Sobre la base de archivos judiciales, interrogatorios o artículos periodísticos, el escritor se erige en clínico del mal y cronista de lo atroz. En *La se-*

[4] James Agee y Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes. Alabama. Trois familles de métayers, 1936* [1939], París, Pocket, col. Terre Humaine Poche, 2002, p. 30 [trad. esp.: *Elogiemos ahora a hombres famosos. Tres familias de arrendatarios,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1994].

cuestrada de Poitiers, André Gide nos hace compartir el calvario de una señorita de 52 años encerrada por su madre y obligada a vivir en una cama cubierta de excrementos y alimentos en descomposición. Claude Lanzmann y Marcel Jouhandeau pintan el retrato del cura de Uruffe, que tras despanzurrar a su joven amante embarazada bautizó y apuñaló al feto. Todos los grandes casos han tenido a sus escritores-escribanos forenses: Truman Capote en *A sangre fría,* Norman Mailer en *La canción del Verdugo* y Emmanuel Carrère en *El adversario,* mientras que Michel Foucault fue a buscar al fondo del siglo XIX el crimen de Pierre Rivière, ese campesino que había "degollado a [su] madre, [su] hermana y [su] hermano".

Aquí, la crónica menuda y el genocidio son los dos extremos de una misma cadena. Gitta Sereny examina el gesto de una asesina de 11 años, antes de conocer en su prisión al comandante de Treblinka. Jean Hatzfeld nos tiende, como un espejo roto, el machete de los homicidas ruandeses. Si el crimen fascina, es porque muestra la cara oculta de nuestras sociedades. La locura, el caos y el salvajismo aguardan su hora, agazapados en nuestros campos y nuestros salones; estallan en medio del decurso calmo de la vida, haciendo pedazos las certezas y destruyendo todo. Esta literatura del espanto, que se hunde en las tinieblas del alma humana, termina por perturbar el orden social. Santidad del crimen, diría Genet.

La reparación del pasado es obra de la memoria secundada por la justicia. Esta literatura, que cuenta la destrucción del hombre por el hombre, nace a fines del siglo XIX con *Recuerdos de la casa de los muertos,* de Dostoievski, y *La isla de Sajalín,* de Chéjov, consagrados a los presidios rusos, pero a partir de la Segunda Guerra Mundial vive su trágico auge. Los cronistas-víctimas de la guerra, los diaristas-archivistas de los guetos, y luego Primo Levi en *Así fue Auschwitz* y *Si esto es un hombre,* David Rousset en *Los días*

de nuestra muerte, Robert Antelme en *La especie humana*, Charlotte Delbo en su trilogía *Auschwitz y después*, Shalámov en los *Relatos de Kolimá* y Solzhenitsyn en *Archipiélago gulag*, tuvieron la voluntad de testimoniar y lo hicieron para contar que habían sobrevivido. Su prosa documental da origen a una literatura de la exactitud y la sobriedad, textos-pruebas que se obstinan en decir las cosas tal como fueron. Desnudez del hombre a merced del totalitarismo, desnudez de la escritura: la declaración de estos escritores es un relato sin "la más mínima sombra de invención literaria".[5] Huérfanos como Perec y Grumberg e hijos de la posguerra como Patrick Modiano, Daniel Mendelsohn y Edmund de Waal parten en busca de quienes han desaparecido sin dejar huellas.

A esos libros, nacidos en un medio hostil, podemos asociar las investigaciones cuya meta es hacer resplandecer la verdad (*Les Preuves*, de Jaurès, en el momento del caso Dreyfus; *Ante la silla eléctrica*, de Dos Passos, en defensa de Sacco y Vanzetti), así como los relatos-testimonios en memoria de un ser arrancado al amor de los suyos (*De vidas ajenas*, de Emmanuel Carrère).

El posrealismo

Reunamos este corpus bajo una rúbrica provisoria: literatura de lo real. Esta es indisociable del siglo XX (aun cuando se encuentren relaciones de viaje en la época de los grandes descubrimientos y memorias durante las Guerras de Religión). Es la impronta que ese siglo ha dejado en la literatura. Sus condiciones de posibilidad son la sociedad industrial, la urbanización, la miseria, el exilio, la guerra, el totalitarismo,

[5] Anatoli Kuznetsov, *Babi Yar. Roman-document* [1970], París, Robert Laffont, 2011, p. 30.

el asesinato masivo, pero también las nuevas maneras de aprehender el mundo: psicoanálisis, prensa, fotografía, cine, automóvil, avión. Podríamos decir que refleja una democratización de lo literario, si la exclusión social y el crimen tuvieran alguna relación con la democracia. En la era de las masas, esa literatura es el lenguaje del individuo que reclama contra el emplazamiento, el sojuzgamiento, la aniquilación de los otros y de sí mismo.

Esta literatura también es, como debe resultar obvio, heredera de la novela realista. Al igual que Zola, Dreiser o Sinclair, tiene la voluntad de decir el mundo, decirlo todo sobre el mundo, esto es, sin disimular nada de lo que le atañe. Pero —aspecto fundamental— rechaza el auxilio de la ficción al mismo tiempo que las recetas de la psicología. Esos textos pueden abordarse, por lo tanto, desde la óptica del posrealismo, actitud frente a lo real que es posible discernir en tres formas literarias del siglo XX: el objetivismo, el testimonio y la novela no ficcional.

Los artistas de la *Neue Sachlichkeit,* nacida a comienzos de los años veinte en la Alemania de Weimar, definen la objetividad como la descripción sin concesiones de lo real: placeres de la ciudad moderna, vida cotidiana de los obreros, deformidad de los cuerpos, horrores de la guerra. En un sentido amplio, puede calificarse de objetivista la literatura factográfica que aparece en esta época en Europa, la Unión Soviética y Estados Unidos. Ya sea reportaje, entrevista, biografía, documento o poesía, quiere mantener una relación directa y operativa con la realidad, centrando la atención, como dice Shklovski, en "la materia, el hecho real, la información". Dentro de *LEF,* revista de vanguardia soviética fundada en 1923, Maiakovski y sus amigos, Brik, Tretiakov y el propio Shklovski, teorizan una "literatura del hecho", en oposición a lo novelesco percibido como una forma burguesa, artificial y perimida. Brik resume el programa en tres puntos: eliminar los esquemas narrativos ob-

soletos; reunir la mayor cantidad posible de hechos reales, y perfeccionar un método para vincular, sin la ayuda de una intriga, los hechos y los detalles. En vez de inventar ficciones, los "factistas" *(faktoviki)* adhieren a la centralidad del objeto, originado en un proceso de producción y dotado de propiedades materiales: estufas, ropa, anuncios publicitarios, etcétera.[6]

Algunos años después, una corriente "objetivista" reúne en Estados Unidos a poetas jóvenes como Reznikoff, Oppen, Rakosi y Zukofsky. Este último, influido por el poeta Ezra Pound y el historiador Henry Adams, publica en *Poetry,* en 1931, un manifiesto titulado "Sincerity and Objectification". Dice en él que la poesía hace oír la melodía de "las cosas tal como existen". El poeta es sincero cuando no escapa de las condiciones de la materialidad ni del vigor de la palabra, cuando habla (como Reznikoff) del zapatero sentado a su máquina de coser, del pescado que se cuece, de la ropa miserable, de los transeúntes en la calle, cuando se refiere a "las chimeneas de las fábricas", "los montones de ladrillos y yeso", "una viga [...] en medio de la basura". El año siguiente Zukofsky compila una antología objetivista. Durante el New Deal, mientras trabaja en el proyecto "Index of American Design", se apasiona con las artes decorativas y la cultura material.

De un modo u otro, la literatura objetivista pretende hacer frente a los desafíos del joven siglo XX: modernidad industrial y urbana, surgimiento de las masas, desigualdades, construcción del socialismo. Los testigos y supervivientes que escriben después de la Segunda Guerra Mundial no comparten, por cierto, ese didactismo ni el entusiasmo poé-

[6] Leonid Heller, "Le mirage du vrai. Remarques sur la littérature factographique en Russie", en *Communications*, núm. 71: "Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture", dir. de Jean-Francois Chevrier y Philippe Roussin, 2001, pp. 143-177.

tico revolucionario. Pero la experiencia concentracionaria es el origen de una ética "factográfica" cuyos principios son la exigencia de verdad, el escrúpulo, la sobriedad, la desconfianza respecto de la ficción.

Shalámov es un buen representante de esa actitud. Obrero convertido en periodista y durante un tiempo miembro de un grupo trotskista, se acercó a la "literatura fáctica" de un Tretiakov y, en el gulag, se codeó con Mandelstam, que ridiculizaba las "bellas letras psicológicas". La "nueva prosa" que Shalámov crea en la década de 1960 no se caracteriza únicamente por sus propiedades de estilo (laconismo, simplicidad, contención); también es el acto de quien ha dominado la muerte, como Plutón al subir de los infiernos. Lo que garantiza la "verdad de lo real" no es la ficción, la descripción, los personajes o la psicología, como en Tolstói: es el documento-memoria, que es pura presencia, autenticidad, "prosa vivida". Al abolir las fronteras entre relato, autobiografía, acta y documento, Shalámov puede condenar la escuela realista rusa y proclamarse a la vez la "última ciudadela del realismo".[7]

Su profesión de fe ilustra el paso de la literatura del hecho a la literatura testimonio (de propósito testimonial o hecha sobre la base de testimonios), cuya meta no es tanto celebrar el objeto como comprender lo real. Su elogio de los especialistas (quienes hablan "únicamente de lo que conocen y de lo que han visto") es un curioso eco de los historiadores memorialistas del siglo XVII.

En la misma época, en Francia, un joven escritor tentado por el comunismo se erige en heraldo de la "literatura realista". La revista que medita con algunos amigos, titulada *La Ligne Générale* (en homenaje al cineasta Eisenstein,

[7] Varlam Shalámov, *Récits de la Kolyma*, Rieux-en-Val, Verdier, 2003, p. 155 [trad. esp.: *Relatos de Kolimá*, 5 vols., Barcelona, Minúscula, 2007-2013], y *Tout ou rien. L'écriture*, Lagrasse, Verdier, 1993.

cercano por otra parte a LEF), apunta a explorar la complejidad del mundo. Para él, el realismo consiste en develar las cosas, descifrar la sociedad, aprehender nuestro tiempo. Por ello, la literatura y la cultura solo pueden estar comprometidas, es decir, "inmersas en el mundo, aferradas a la realidad",[8] lo cual las aleja a la vez de la militancia sartreana, demasiado política, y del Nouveau Roman, desdeñoso del *petit fait vrai* [pequeño hecho verdadero]. A comienzos de los años sesenta, Perec todavía no ha escrito nada sobre la desaparición de sus padres, pero ya está influido por la literatura-verdad de Robert Antelme, "ese hombre que cuenta e interroga [...], que extirpa a los acontecimientos sus secretos, que rechaza su silencio":[9] bella definición del razonamiento histórico. El posrealismo de Perec supera el realismo del siglo XIX al hacer de la literatura una operación de ordenamiento del mundo, un agotamiento obstinadamente lúcido. Su primer libro será *Las cosas* (1965), que muchos críticos leerán como un ensayo sociológico bajo una apariencia de novela.

La Shoah inspiró a Reznikoff, fundador con Zukofsky de la corriente "objetivista", uno de sus libros más importantes. *Holocaust* (1975) está íntegramente compuesto de testimonios literales del tribunal de Núremberg y del proceso de Eichmann. El poeta selecciona extractos, los clasifica en capítulos ("Deportación", "Guetos", "Masacres", "Niños") y los diagrama con puntos y aparte sistemáticos, de manera que parecen versificados. La emoción proviene del horror desnudo de los testimonios, pero también, conforme a la estética objetivista, de las palabras mismas, de su pu-

[8] Georges Perec, "Le Nouveau Roman et le refus du réel" y "Pour une littérature réaliste", en *L. G. Une aventure des années soixante,* París, Seuil, col. La Librairie du XX Siècle, 1992, pp. 25-45.

[9] Georges Perec, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", en *L. G., op. cit.,* pp. 87-114.

reza original. Hay que "nombrar, nombrar, siempre nombrar" para que nazca un ritmo y se eleve el coro de la tragedia".[10] Diez años antes, Reznikoff había publicado *Testimony,* gigantesco montaje de archivos de los tribunales estadounidenses de fines del siglo XIX. Esta simplicidad áspera genera una impresión de contacto directo con la realidad más en bruto y más brutal, testigo del desamparo de la gente, hasta su asesinato.

Como los relatos de Primo Levi y Shalámov, como los recuerdos de Perec, la poesía de Reznikoff no carece de lazos con la historia. En ciertos aspectos, se inscribe en la tradición de los anales reales arcaicos, que también se presentan como una sucesión de versículos verdaderos. Igual al testimonio del sobreviviente, esa poesía adopta una actitud de humildad consistente en borrarse frente a los muertos, aquellos que no han vuelto. Pero, en tanto que los sobrevivientes dicen "yo" y se niegan a la vez a ponerse en primer plano, Reznikoff está ausente porque es ajeno al drama. Al exponer sin cambio alguno la palabra pronunciada ante los jueces, al negarse a comentarla o ponerla en perspectiva, se atreve a una experiencia radical: el archivo autosuficiente. Desde un punto de vista literario es un éxito, pero desde un punto de vista epistemológico es un embuste. Lo interesante es que ese objetivismo recupera la abstinencia narrativa de los cientificistas del siglo XIX. Invisible, el poeta deja que los hechos hablen "por sí mismos", como en el modo objetivo. Abre el telón sobre la vida y la muerte de los otros. Sin embargo, al creer disponer un acceso directo a lo real, produce efectos de real: la fascinación por la vida "tal como es" elude cualquier reflexión sobre la producción de las fuentes y la construcción del saber. Por eso la obra de Reznikoff debe leerse por lo que es: un poema, no una ventana abierta al pasado.

[10] Charles Reznikoff, "Nommer, nommer, toujours nommer" [1977], en *Holocauste,* París, Prétexte, 2005, p. 151.

La manera en que esta literatura rechaza la ficción (a menudo asimilada a la novela del siglo XIX) es ambigua. Por un lado, el escritor sube al estrado a declarar, testigo universal de un tribunal universal. Cuando no cuenta su propia experiencia, vehicula la palabra de los otros, y nada más. Este modelo testimonial, que rechaza la invención y huye de todo narcisismo, tiene algo de una contraliteratura. Pero por otro lado el escritor persigue la ambición de los grandes maestros, cuyas ficciones se quieren al servicio de lo real. Tolstói, a quien Shalámov cita a modo de contraste, trasladó su experiencia de soldado a los *Relatos de Sebastopol* (1855). Zola no hace sino novelar sus reportajes.

En realidad, el objetivismo y la literatura-documento no proclaman la "muerte de la novela", sino la metempsicosis del realismo, y Perec, severo con el Nouveau Roman, será uno de los novelistas más innovadores del segundo siglo XX. Volvemos a encontrar esta ambivalencia en una tercera forma de posrealismo: la novela no ficcional.

La literatura no ficcional

La primera obra de "no-ficción" es *Operación masacre* (1957), del periodista argentino Rodolfo Walsh, que investiga la represión de un intento de golpe en la cual se ejecutó clandestinamente a varios civiles. En la década de 1960, algunos escritores estadounidenses dieron al género sus cartas de nobleza: la *nonfiction novel* magnifica una historia verdadera por medio de un saber hacer novelesco (intriga, descripciones, personajes, diálogos, puntos de vista, suspenso). Su inventor es Truman Capote con *A sangre fría* (1965), que cuenta un cuádruple homicidio ocurrido en Kansas; la trama de fondo es real, pero varios diálogos son inventados. En *La canción del verdugo* (1979), Mailer traza el itinerario criminal de Gary Gilmore hasta su ejecución en Utah. Como se-

ñala en el epílogo, su libro se basa en entrevistas, documentos, actas de audiencias "y otros materiales originales". Para que el relato sea "lo más exacto posible", Mailer toma elementos del razonamiento histórico: corroborar los hechos mediante un cotejo de las fuentes, elegir entre testimonios contradictorios, inscribir los acontecimientos en una cronología precisa. Pero reconoce haberse tomado algunas libertades al citar diarios y testigos. En términos generales, la *nonfiction novel* solo es "globalmente" verdadera.

¿Es esta forma el igual de la historia, definida por Paul Veyne a comienzos de los años setenta como una "novela verdadera"? Asociando (como Platón y los puritanos) la ficción a la mentira, el escritor británico Bryan S. Johnson deja al margen la forma novelesca, considerada como una suerte de recipiente: "Dentro de esta forma se pueden escribir cosas verdaderas o ficticias. Yo escojo escribir la verdad bajo la forma de la novela".[11]

Bastante parecido es el proyecto del nuevo periodismo, que abarca en sus investigaciones-reportajes las grandes mitologías de los *sixties:* las bandas de motociclistas en *Los Ángeles del Infierno,* de Hunter Thompson, las drogas en *Ponche de ácido lisérgico,* de Tom Wolfe, las Black Panthers y el apoyo que reciben de muchas personas acaudaladas en *La izquierda exquisita,* del mismo Wolfe. *Los ejércitos de la noche,* de Norman Mailer, cuyo subtítulo anuncia "la historia como novela, la novela como historia", describe el desarrollo y los pormenores de una marcha hacia el Pentágono durante la guerra de Vietnam. Este "autorreportaje" en tercera persona, a veces adornado, a veces fiel a los acontecimientos y la memoria del autor, pretende transformarse en "historia" por medio de artículos periodísticos y testimonios oculares. Se trata en realidad de una

[11] Bryan Stanley Johnson, *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs?,* Londres, Hutchinson, 1973, p. 14.

contrahistoria, capaz de talar el "bosque de inexactitudes" levantado por los medios en torno a la manifestación, e incluso a una superhistoria en la que el instinto del novelista suple la falta de informaciones cuando los acontecimientos son demasiado violentos o están confinados en el mundo psíquico.

En la introducción de *El nuevo periodismo* (1973), Tom Wolfe enumera las técnicas que ha tomado de la novela: contar la historia a través de las escenas; recurrir a los diálogos y no a citas en estilo indirecto; presentar los acontecimientos de conformidad con un punto de vista particular, y registrar los detalles que caracterizan a los personajes, su modo de vida, su estatus social. Los métodos de trabajo son una herencia tanto del naturalismo como del reportaje: documentarse en abundancia, entablar contactos en los medios en cuestión, captar los climas, sacar a la luz las estructuras que organizan la sociedad. Fascinado por Zola, a quien dice idolatrar, Wolfe se ve como un observador-escribano forense, "convencido de que, si te quedas un mes en cualquier rincón de Estados Unidos, volverás con una historia excelente".[12] Hay buenas razones para calificar de postzoliano al nuevo periodismo, dado que terminó por convertirse a la novela. *La hoguera de las vanidades,* que describe la euforia del dinero fácil en la Nueva York de los años ochenta, hace eco a *La feria de las vanidades,* de Thackeray, y *El dinero,* de Zola, mientras que *Bloody Miami* habla de los inmigrantes en una metrópoli cada vez más criminalizada.

La novela no ficcional y el nuevo periodismo convergieron en un género que se siente como en su casa en Estados Unidos: la *creative nonfiction* (en oposición a la "no-ficción" a secas, periodismo tradicional o humanidades). Enseñada en la universidad y difundida por revistas, experimenta

[12] Citado en Florence Noiville, "Le siècle de Tom Wolfe", en *Le Monde des Livres,* 12 de abril de 2013.

cierto éxito desde la década de 1990. Uno de sus teóricos la define como un "arte del hecho" caracterizado por cuatro rasgos distintivos: un tema sacado del mundo real, no de la mente del escritor; una investigación exhaustiva apoyada en referencias verificables, no una retahíla de impresiones; un relato nutrido de detalles, no un mero reportaje, y una narración y una prosa artísticamente trabajadas *(fine writing),* no el lenguaje banal de todas las no-ficciones.[13] Otro de sus teóricos, sobre la base del hecho de que la *creative nonfiction* implica a personas vivas, elabora una *check-list* deontológica: ser fiel a los propios recuerdos, no mentir, no barruntar lo que los otros piensan, no herir a nadie, hacer leer el texto a los interesados antes de su publicación.[14]

"Literatura de lo real", "novela verdadera", "novela no ficcional", "nuevo periodismo", *creative nonfiction:* estamos en presencia de etiquetas sobre las que es difícil decir en qué difieren. Para no mezclarlo todo, hay que empezar de cero y hacerse tres preguntas simples. ¿Tiene la ficción algo que le sea privativo? ¿Qué es la no-ficción? ¿Por qué un texto es literario?

De la ficción

No pocos investigadores se preguntaron si un relato de ficción tenía propiedades intrínsecas: en otras palabras, si existían índices de ficcionalidad. Salta a la vista que una ficción se señala por elementos extratextuales: subtítulo, portada, editorial, colección, contraportada y todo lo que se

[13] Barbara Lounsberry, "The Realtors", en *The Art of the Fact. Contemporary Artists of Nonfiction,* Westport (CT), Greenwood Press, 1990, pp. XI y ss.

[14] Lee Gutkind, "The Creative Nonfiction Police?", en Lee Gutkind (ed.), *In Fact. The Best of Creative Nonfiction,* Nueva York, W. W. Norton & Co., 2005, pp. XIX-XXXIII.

denomina paratexto. En lo que se refiere al texto mismo, cuatro argumentos sugieren que una ficción es reconocible "desde adentro".[15]

– La ficción recurre masivamente a los diálogos, las escenas, las descripciones, así como a los deícticos espaciotemporales asociados a los tiempos del pasado.

– La ficción no remite a una documentación verificable ni a datos referenciales. En contraste, el historiador se vale en abundancia de las notas a pie de página.

– El estilo indirecto libre engendra frases "impronunciables" que son un signo infalible del relato de ficción: "¡Ah, eso sí! Él se acordaría"; "Dios mío, ¿qué iba a ser de ella?". Como no hay persona en el mundo que pueda saber lo que alguien piensa, la intromisión en la conciencia del otro es característica de la ficción.

– La novela alberga voces narrativas independientes del origen autoral. La disyunción entre el autor y el(los) narrador(es) genera una gran libertad de interpretación: aunque Flaubert diga que "Madame Bovary soy yo", Madame Bovary no "dice" lo que Flaubert "piensa".

Examinemos uno tras otro esos marcadores de ficcionalidad. Los dos primeros son los más frágiles. Como lo muestra la *nonfiction novel,* un reportero o un biógrafo pueden muy bien adoptar los procedimientos de la novela: diálogos, descripciones, elementos cronotópicos, pretérito. Un historiador puede utilizar el *flashback* y la prolepsis, desorganizar el orden cronológico, lentificar o acelerar el relato. A la inversa, muchos novelistas se apoyan en una documentación verificable: Walter Scott, Émile Zola, Robert Merle, pero también William Styron en *Las confesiones de Nat Turner* y Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano.* En la

[15] Véanse Ann Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* [1982], París, Seuil, 1995, pp. 377-379, y sobre todo Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction,* París, Seuil, 2001, cap. 7.

edición de bolsillo de *Las benévolas*, Jonathan Littell corrigió errores que se le habían señalado.

El tercer argumento, el del discurso indirecto libre, ignora el hecho de que los historiadores no vacilan en entrar a la mente de los protagonistas. Taine presenta el monólogo interior del "jacobino" con una referencia explícita a las técnicas de Flaubert. Braudel escribe acerca de Felipe II: "No es un hombre de grandes ideas. [...] No creo que la palabra 'Mediterráneo' haya pasado jamás por su mente con el contenido que nosotros le atribuimos".[16] Duby: "El conde mariscal ya no puede más. Ahora, la carga lo aplasta. [...] Esto lo veía venir, y desde hacía algún tiempo, sin decir nada, se preparaba para su última aventura".[17] ¿Se dirá que es preciso distinguir el estilo indirecto libre de los novelistas, "dado por cierto", y el estilo indirecto libre de los historiadores, "conjetural"? En realidad, esta última forma es una ficción de método.

El último criterio, que se refiere a las voces presentes en el texto, es el más interesante. Si la ficción obedece a un "modelo disyuntivo", el relato no ficcional (biografía, historia) plantea la equivalencia "autor = narrador", o sea, el nombre que figura en la portada. Sin embargo, cabe considerar que también en la historia hay varias voces narrativas: alternancia del relato y los comentarios eruditos en notas, juego de las pruebas y las contrapruebas, comparecencia del historiador ante "examinadores estrictos" (como dice Bayle), interpretaciones en una controversia historiográfica. El historiador puede, en consecuencia, dar voz a varios narradores al margen de sí mismo.

[16] Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* [1949], vol. 2, París, Armand Colin, 1979, p. 514 [trad. esp.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1993].

[17] Georges Duby, *Guillaume le Maréchal ou Le Meilleur chevalier du monde*, París, Fayard, 1984, pp. 7 y 8 [trad. esp.: *Guillermo el Mariscal*, Madrid, Alianza, 1987].

No existe, por lo tanto, la certeza de que, desde un punto de vista sintáctico, semántico o narrativo, la ficción tenga algo "que le sea privativo". En todo caso, estas fuertes reservas nos comprometen a ser prudentes e incluso pragmáticos. A propósito de la ficcionalidad, algunos hablan, además, de "indicios" y no de pruebas.

De lo fáctico

Está claro que hay que hacer la pregunta simétrica: ¿la no-ficción tiene algo que le sea privativo? Todo el mundo tiende a dar una respuesta afirmativa e identificar entonces la no-ficción con lo fáctico, lo real, lo referencial. Así, Gérard Genette, sin dejar de adoptar una actitud gradualista que vincula las diferentes formas de ficción y no-ficción, opone "relato ficcional" y "relato fáctico" (este último engloba la historia, la biografía, el diario íntimo, el artículo periodístico, el informe policial). La reflexión del filósofo del lenguaje John Searle se estructura en función de la misma oposición: en la conversación normal, el locutor responde de la verdad de sus enunciados, mientras que, en la ficción, el discurso es abiertamente fingido, sin intención de engañar. La ficción es una simulación de afirmaciones serias. Su estatus es, pues, "parasitario" con respecto a la no-ficción.[18]

La *creative nonfiction,* la teoría literaria y la filosofía del lenguaje tienen en común el hecho de validar la categoría de "relato fáctico", cuyo sentido es referencial, en oposición a la

[18] John Searle, "Le statut logique du discours de la fiction" [1975], en *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage,* París, Minuit, 1982, pp. 101-119 [trad. esp.: "El estatuto lógico del discurso de la ficción", en *Ikala. Revista de Lenguaje y Cultura,* vol. 1, núm. 1-2, Medellín 1996, pp. 159-180], y John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire,* París, Seuil, col. Points Essais, 1970, en especial pp. 55 y 116 [trad. esp.: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones,* Barcelona, Paidós, 1988].

ficción, cuyo sentido no lo es. No es posible salir de ese marco, salvo que nos hundamos en el panficcionalismo. Pero esa estructuración tiene el insigne defecto de confundir todos los discursos "fácticos", en cuanto se oponen a la ficción. Ahora bien, entre los textos que se refieren "seriamente" a lo real, ¿no hay ninguna diferencia entre el artículo de un diario y un libro de historia, entre la *Guía del mochilero* de Marruecos y *El Mediterráneo,* de Braudel? No será sobre la base de los hechos como podrá distinguírselos: todos los contienen.

Como se ve, la noción de "relato fáctico" lleva a ignorar la cuestión —fundamental, sin embargo— del estatus epistemológico del texto y su manera de lograr, precisamente, establecer los hechos. Las ciencias sociales son fácticas en la medida en que dicen cosas verdaderas, pero no hablan de los "hechos" como se habla de bueyes perdidos. Recordemos la seudodefinición de Hitler como un "pintorcillo paisajista". Se trata de un hecho real y, por ende, de un microrrelato "fáctico"; sin embargo, es falso.

Sorprende que los teóricos de la literatura hayan puesto tan poco empeño en distinguir los diferentes relatos "fácticos" que constituyen, según ellos, el negativo de la ficción. Genette singulariza, en la inmensidad de la no-ficción en prosa, una "literatura de dicción" (historia, elocuencia, ensayo, autobiografía) que se impondría por sus características formales.[19] Pero el objeto de la reflexión es la manera de leer y apreciar los textos, de "literarizarlos", por así decir, como si la diferencia entre Michelet y el *Reader's Digest* se jugara ante todo en un plano estético y no en la capacidad de producir saber.

De ahí esta concepción facticista, marcada con el sello del cientificismo: para decir algo verdadero, bastaría con

[19] Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte* [1991], París, Seuil, col. Points Essais, 2004, pp. 105-110 [trad. esp.: *Ficción y dicción,* Barcelona, Lumen, 1993].

salir a la calle y recoger hechos (o, como dice Tom Wolfe, pasar un mes "en cualquier rincón de Estados Unidos"). Es también la ilusión de cierto naturalismo, más propio de los Goncourt que de Zola: las novelas tocan tanto mejor lo real cuanto más huelen a miseria, mugre, alcohol, sexo. Es, por último, la teoría del reflejo, cuando la literatura dice ser "un espejo que se pasea por una carretera general".

Para no transformar la no-ficción en una gran mezcolanza de "hechos", es necesario introducir el criterio del problema, la investigación, la demostración, la prueba, el saber que componen el razonamiento histórico. Numerosos relatos "fácticos" (por ejemplo, las *nonfiction novels* y las autobiografías) se basan en un pacto de lectura, una promesa del escritor. Así, *A sangre fría* se presenta como un "relato verídico" fundado en documentos y entrevistas; pero, al margen del hecho de que Capote inventa una buena cantidad de diálogos, también Balzac jura, en *Papá Goriot,* que *"all is true"*. Un libro de ciencias sociales no anuncia nunca que va a decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Si se dispensa de tales promesas es porque se obliga a un *deber de justificación inmediata:* citar sus fuentes, buscar una explicación, criticar una hipótesis, presentar la prueba, argumentar. El investigador no pide al lector la suspensión voluntaria de la incredulidad, sino el rechazo sistemático de la credulidad. Es el "creer difícilmente" que Volney menciona frente a los jóvenes normalianos a fines del siglo XVIII.

La noción de referente tiene escaso peso aquí. Al igual que la no-ficción, la novela tiene comunicantes referenciales: los cuadros de Gustave Moreau en *A contrapelo;* Kutúzov en *Guerra y paz;* St. Paul, Minnesota, en *Libertad.* En consecuencia, la ficción y lo fáctico no están separados por el "nivel referencial de análisis".[20] La noción de prueba, en cam-

[20] Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 173.

bio, es discriminante. Una pieza de archivo y un testimonio no tienen la misma función que la palabra "Mississippi" en la pluma de Mark Twain, aunque todos existan en la realidad. Es el razonamiento el que, *en el interior mismo de la no-ficción*, permite distinguir el relato fáctico, puramente informativo, y el texto de aspiración cognitiva.

Por medio de las preguntas, las fuentes y las pruebas, las ciencias sociales producen conocimientos sobre lo real en vez de limitarse a mencionarlo. Brindan al lector la posibilidad no solo intelectual sino también física de salir del texto y tratar de verificar lo que en él se afirma. Aceptan insertar su objeto en un conjunto más vasto, que se denomina comparación o generalización. En vez de adherir a la creencia del hecho único, buscan, en otros tiempos y otras configuraciones, semejanzas que permitan definir una sucesión, una serie, una familia, un grupo. La vida de mi abuela no tiene interés si no se consigue inscribirla en una historia más vasta que ella. Por más que la ficción y lo fáctico se refieran a lo real (o a fragmentos de real), no se comparan, no se prueban, se niegan a demostrar nada: la verdad no es asunto suyo.

El par ficción/fáctico puede sustituirse, entonces, por una tripartición que incluya tres tipos de relato: la ficción, el texto fáctico, la investigación.

La ficción es un relato imaginario en el cual los personajes, los lugares o las acciones no existen. Ya sea fabulosa, realista o superverdadera, la ficción está implícita, se la representa "como si fuese verdadera"; como contrapartida, y momentáneamente, el lector acepta adherir a ella. El placer de la ficción —la felicidad de sumergirse en ella— supone que, aun en una relación de transitividad con lo real, esté cerrada sobre sí misma, sea autosuficiente.

El texto fáctico es un relato informativo: anales, crónica, genealogía, presentación biográfica, necrología, informe, manual, despacho, boletín meteorológico, blog, cuaderno de bitácora, guía de viaje, artículo de diccionario,

noticia de museo, hasta la *creative nonfiction* en su ecuación más común, "hechos reales + *storytelling*". El enfoque es fenomenológico; el hecho se posee y se transmite, como una moneda que pasa de mano en mano. Ningún relato, desde luego, es puramente descriptivo: la más neutra de las factografías es siempre explicativa, aunque sea mínimamente; por ejemplo, un tablero indicador ferroviario. Pero el relato fáctico no persigue la verdad porque no hace ninguna pregunta.

La investigación es un relato animado por un razonamiento, una actividad cognitiva. El "hecho" no es lo que se expone, sino lo que se busca, mediante la formulación de un problema, el cruce de fuentes, la puesta a prueba de hipótesis, la administración de pruebas, la invención de ficciones de método, la voluntad de comprender. Esta clase de textos engloba las ciencias sociales y toda la zona de extraterritorialidad: inventarios de sí mismo, radiografías sociales, libros del mundo, inmersiones en el abismo humano, reparaciones del pasado.

Hay, pues, varios tipos de descripción: el realismo ficcional, dominio de la mímesis; la reseña fáctica, informe superficial, y la investigación explicativa, "densa" en el sentido de Geertz. Entendámonos con claridad respecto del sentido de esta tripartición. No significa en modo alguno que las ciencias sociales sean superiores a la novela o el periodismo. Al contrario, destaca el hecho de que, en lo que se refiere a comprender lo real (presente o pasado, individual o colectivo), el texto más esclarecedor es el que contiene más razonamiento. Por eso vale más leer una buena novela que un mal libro de historia, una relación de viaje cautivante que una desabrida sociología. Por muy "literaria" que sea, la autobiografía de Jack London, *En ruta,* es una antropología del mundo de los trabajadores errantes *[hobos]*.

El hecho de que las ciencias sociales integren en su razonamiento ficciones de método impide incluirlas entre los

relatos "fácticos": en ese aspecto, no pertenecen a la no-ficción. Por medio del vocabulario de Searle, podríamos definir la ficción de método como un fingimiento, pero serio, explícito y confeso, que compromete al locutor en relación con la verdad. Pone los hechos a distancia para llevar mejor de regreso a ellos, en contraste con el relato "fáctico" que cree tener que aferrarse a la realidad como prenda de fidelidad. Requiere la imaginación cognitiva del investigador, en tanto que la *creative nonfiction* pretende respetar los hechos. El paradigma de la investigación permite escapar a la vez al dandismo nihilista posmoderno, a las ilusiones de la mímesis y al culto de lo informativo, película de las apariencias.

La investigación se opone, al mismo tiempo, a lo ficcional y lo fáctico, porque estos entregan algo pleno. La historia, por su parte, engasta el vacío. Escucha un silencio, rumia una desaparición, busca lo que falta, rastrea ese blanco que hiende nuestra vida como el "cañón del no Colorado".[21] Sería vano que la ficción llenara con grandes paladas de tierra el foso alrededor del cual da vueltas el investigador. Se puede, en cambio, adornarlo con flores; se puede cuidar de una ausencia. Así como el pigmento recorta en el muro de la gruta la silueta de una mano desaparecida para siempre, y como las ruinas señalan un espacio doméstico hoy devorado por la maleza, las fuentes construyen en torno al vacío un brocal de certeza.

La historia es una investigación sobre las huellas de los devorados, los olvidados: mis abuelos; un almadreñero analfabeto del siglo XIX en *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot,* de Alain Corbin; o una obrera del Delfinado, cabecilla de una huelga durante la Belle Époque, en *Mélancolie ouvrière,* de Michelle Perrot. Esa "melancolía" es la del investigador, a quien solo le es dado encontrar silue-

[21] Georges Perec, *La Disparition,* París, Gallimard, col. L'Imaginaire, 1989, p. 128 [trad. esp.: *El secuestro,* Barcelona, Anagrama, 1996].

tas y abrazar sombras. "¿Es posible una historia de las mujeres?", preguntaba justamente la historiadora en un coloquio de 1984. En *Léonard et Machiavel,* Patrick Boucheron se interroga sobre la misteriosa contemporaneidad de Leonardo da Vinci y Nicolás Maquiavelo. Ambos están en Urbino en junio de 1502, ambos están ligados a la corte de César Borgia, ambos se interesan por el rodeo del Arno en julio de 1503, y Maquiavelo aparece como testigo en el contrato para la realización de *La batalla de Anghiari,* fresco pintado por Leonardo entre 1504 y 1506. Los dos hombres se conocieron, pero ¿dónde?, ¿cuándo? ¿Qué se dijeron? "No lo sabremos": las fuentes están mudas. Sin embargo, Boucheron se prohíbe zambullirse en "el gran baño refrescante de la ficción". No inventa; se aproxima, se cierne delicadamente, rodea, respeta.

La investigación permite circunscribir nuestras lagunas con hipótesis con respaldo. Especifica el enigma. Su carácter científico se realza porque está abierta a su propia falta, a la incertidumbre, a la duda, a nuestra ignorancia, a todo lo que niegan los relatos saturados del modo objetivo. El historiador logra establecer algunos hechos con gravedad; no conoce ni la seguridad de la ficción ni el optimismo del texto fáctico. En la historiografía del vacío, la escritura es el contorno de un hiato.

De lo literario

La confusión que la teoría literaria alimenta en torno al "relato fáctico", donde se amontonan sin distinción el ensayo y el diario, la historia de vida y la historia-problema, la guía de viaje y la etnología, se explica por razones estéticas: la dicotomía entre ficción y texto fáctico correspondería a la línea divisoria entre literatura y no-literatura. En el mejor de los casos, la "dicción" en prosa comprende algunas gran-

des obras, distinguidas por sus cualidades formales y el favor de los lectores. En el peor, el texto fáctico participa del "universal reportaje" del que habla Mallarmé. Es el vertedero donde se arroja lo que es no-ficción y no-literatura.

La "literatura de lo real", así denominada por defecto, constituye un género con frecuencia menospreciado. Demasiado impregnada de lo cotidiano, parece estar en la órbita de la conversación, lo utilitario, lo fútil. En tanto que la ficción, dice Gérard Genette, es "constitutivamente literaria", el texto fáctico solo lo es de manera condicional, porque nada garantiza que tenga una intención estética. De ahí este neoaristotelismo de la crítica: la literatura sería creación, capacidad de invención, imaginación sin límites, mientras que la historia "fáctica" no sería más que informe, experiencia a ras del suelo, constatación de lo que ha tenido lugar.

Sin embargo, hay varias definiciones convincentes de la literatura no ficcional. En ruso, el género del *otcherk* abarca el ensayo, el testimonio, el diario íntimo, las memorias, el cuaderno de viaje, la pintura social, el reportaje y otros escritos en prosa "sin intriga". En japonés, el término *nikki* (literalmente, "nota día por día") remite a los diarios oficiales, las actas, las autobiografías, los diarios íntimos, cuyo uso se atestigua a partir del siglo x. ¿Puede teorizarse esta literatura? ¿Hay que hablar de "narraciones documentales" y "anotaciones literarias"?[22] De manera general, es posible identificar, junto a la ficción, una "poética de los géneros concretos", cuya característica distintiva es la pertenencia al régimen ordinario del lenguaje. Memorias, ensayos, autobiografías, comentarios, diarios y discursos desempeñan

[22] Lionel Ruffel, "Un réalisme contemporain. Les narrations documentaires", en *Littérature,* núm. 166, 2012, pp. 13-25, y Marie-Jeanne Zenetti, "Factographies. Pratiques et réception des formes de l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine", tesis de literatura comparada, Universidad de París VIII, 2011.

una función precisa dentro de marcos institucionales y sociales, a la vez que mantienen una "relación de designación, de consignación o de explicación directa" con el mundo.[23]

La idea de que existe positivamente una literatura de lo real permite contrarrestar la vulgata según la cual el criterio esencial de la literariedad sería lo ficcional e incluso lo novelesco, mientras que las otras producciones quedarían condenadas a mendigar un poco de reconocimiento. Con todo, no habría que caer en el extremo inverso y creer, con Searle, que la ficción es un epifenómeno, un "parásito" del discurso serio. Es importante, antes bien, recordar que la dicotomía ficticio/fáctico, que deriva lentamente hacia la jerarquía literario/no literario, devalúa sectores enteros de la literatura y desalienta innumerables experiencias. Además, en lugar de hablar de ficción y no-ficción, podríamos entretenernos en invertir la distribución de lo privativo, para oponer la literatura "no referencial" (o "irreal") y la literatura "referencial".

¿A título de qué pueden los escritos de lo real calificarse de literarios? Llegamos con ello a interrogarnos sobre la noción de "literatura", ese término aureolado de todas las glorias cuyo sentido moderno se fijó a fines del siglo XVIII. ¿Definir la literatura? La idea tiene algo de molesto y hasta de ridículo. Sin embargo, es necesario enfrentarse a ella, habida cuenta de que algunas producciones (entre ellas, las ciencias sociales) están excluidas de la literatura. La única definición aceptable consiste en decir que es varias cosas a la vez.

La literatura es la forma. Es literario el texto que manifiesta una cualidad estética, una intención de belleza, sin limitarse a la mera comunicación. Desde la época de Furetière, un escritor es alguien que "escribe", pero el término designa más particularmente a un "maestro en el arte de

[23] Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*, París, Gallimard, col. Bibliothèque des Idées, 2008, pp. 321-324.

escribir". La construcción narrativa, la invención léxica, el trabajo de la lengua, dan origen a una emoción y nutren, como dice Barthes, un "placer del texto". Genette prosigue este análisis al escribir que la literatura, "arte del lenguaje", provoca una "satisfacción estética".[24]

La literatura es la imaginación. Desde Aristóteles, existe un vínculo orgánico entre poética y *mythoi,* entre creación literaria y aptitud para inventar historias. No es poeta quien escribe en verso, sino quien inventa ficciones (Furetière hará suya la idea en el artículo "Poeta"). Todo escritor es un aedo, una Sherezade, un Tristram Shandy, un Jacques el fatalista, un Tevye el lechero, es decir, un devanador de historias, un hablador, un titiritero, una máquina de relatos, el jinete que salta de un apartamento a otro en *La vida, instrucciones de uso.*

La literatura es la polisemia. Así como las ciencias sociales no se reducen a un "resultado", una obra no transmite un "mensaje". Autoriza varias interpretaciones, alimenta mil lecturas; lo propio de ella es no dejarse atrapar jamás. La obra de Genet no admite una caracterización unívoca: desamparo del niño abandonado, plenitud del pequeño campesino en el reino animal y vegetal, espíritu de revuelta del delincuente homosexual, errancia del vagabundo, fascinación del desclasado por el crimen y el nazismo. Es todo eso a la vez y muchas cosas más.

La literatura es la singularidad. Un texto literario es la irrupción de un yo *[moi]* que, por su visión propia, conmueve el orden de las cosas. Hace oír una voz no semejante a ninguna otra, un verbo sin norma, ajeno al mundo, inaudito. Reconocemos al instante una página de Proust, una atmósfera de Kafka, un poema de Baudelaire. Esta concepción, con antecedentes en los formalistas rusos, toma en cuenta el dinamismo de las obras, es decir, su fuerza de impacto; pero

[24] Gérard Genette, *Fiction et diction, op. cit.,* pp. 91 y 105.

también integra el acontecimiento de la palabra, esa voz universalmente singular que pertenece a cada uno en su condición, como dice Rancière, de "animal literario".

La literatura es la literatura. Esta tautología constituye una definición muy profunda: recuerda que la "Literatura", poblada de grandes escritores y de obras maestras, no tiene más existencia que la "Historia", con sus héroes y sus sucesos dignos de memoria. La literatura, al contrario, es un conjunto de textos canónicos, canonizados, reunidos por una tradición, reconocidos por una cultura, convertidos en algo familiar por una enseñanza. Es literario un texto que un autor, una editorial, una nación, una época, un conjunto de lectores consideran como tal. Importa menos, en consecuencia, definir la literatura que discernir los fenómenos de institucionalización y consagración gracias a los cuales textos progresivamente arrancados a su época, a su campo de producción y a su autor mismo se convierten en clásicos, asiduos de un salón olímpico donde Shakespeare charla con Hugo. No hay literatura sin literarización, sin instancias de juicio y legitimación, sin autoridades, y por lo tanto sin conflictos a cuyo término un texto se considera literario, o no.[25]

Literatura y búsqueda de lo verdadero

Como estas pistas son menos bifurcaciones que perspectivas, se las puede abarcar en su conjunto: es literario *un texto considerado como tal y que, por medio de una forma, produce una emoción.* Esta definición, por criticable que sea,

[25] Véanse Christophe Charle, "Situation du champ littéraire", en *Littérature,* núm. 44, diciembre de 1981, pp. 8-20, y Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun,* París, Seuil, col. Points, 2001, pp. 48 y ss. [trad. esp.: *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común,* Barcelona, Acantilado, 2015].

tiene dos méritos: su simplicidad, que permite aplicarla fácilmente, y su plasticidad, que la hace compatible con las ciencias sociales.

La creencia en que la literatura y las ciencias sociales son ajenas una a otra se apoya en varios malentendidos. Aun cuando se acepte la idea de que el lenguaje tiene dos funciones, una utilitaria y otra estética, ¿por qué las ciencias sociales habrían de ser necesariamente competencia de la primera? Suponerlo es no considerar, en carácter de historia o de sociología, más que los escritos académicos que practican una no-escritura en un no-texto. La fórmula según la cual en literatura la "forma" importa más que el "fondo" conviene a la perfección a la historia, que tiene derecho a hablar de todo desde el momento en que obedece a un método. El razonamiento histórico jamás impidió escribir, construir una narración, llevar a cabo un trabajo sobre la lengua y ni siquiera tener una intención estética.

Un aristotelismo esquemático conduce a machacar con la idea de que el escritor inventa y crea, al contrario del historiador, reducido a decir "lo que sucedió". Pero el propio Aristóteles define la *póiesis* como un trabajo personal de estructuración, el esfuerzo mediante el cual un creador efectúa "la composición de los hechos". Este es, naturalmente, el pasaje que rescata Ricœur: la puesta en intriga es común a la novela y la historia. Un historiador, un sociólogo, un antropólogo construyen historias. Las más de las veces disponen las que les han contado, a través de una pieza de archivo, una conversación, un mito. El júbilo que siente un novelista tiene su paralelo: la "atracción del archivo", la mezcla de fascinación y emoción que el historiador experimenta y procura transmitir.[26]

[26] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive,* París, Seuil, col. La Librairie du XX Siècle, 1989 [trad. esp.: *La atracción del archivo,* Valencia, Alfons el Magnànim, 1991].

Pero hay más. El historiador "inventa" los hechos en la medida en que los busca, los establece, los selecciona, los ordena, los jerarquiza, los combina en cadenas explicativas. Ingenuo es el cientificismo que cree que, para un historiador, un periodista o un memorialista, el material está dado de antemano y basta con ir a recogerlo en lo real. Ya se ha dicho: son las ficciones de método las que permiten pasar de lo fáctico al conocimiento. A la inversa, la ficción no es garante de ninguna literariedad (ahí está la colección Harlequin para recordarlo).* Es preciso, pues, dictaminar la desconexión radical entre literatura y ficcionalidad. Que la novela constituya hoy el género dominante es una situación de hecho que no debe tener ninguna consecuencia, ni teórica ni normativa.

Para terminar, la historia hace resonar en un doble título el acontecimiento de la palabra, porque da a oír la voz de quienes no tienen voz y porque la mueve la ira de la verdad, capaz de transformar una obsesión íntima en cuestión socialmente útil. La literariedad de la historia proviene también de la idiosincrasia del historiador, de su visión del mundo, de la coherencia de su universo. Es posible, por lo tanto, tender un puente entre las ciencias sociales y la literatura sin retroceder ni hacia el sistema de las bellas letras ni hacia el escepticismo posmoderno.

La historia es *una posibilidad de experimentación literaria.* No se trata únicamente de "intriga", como en White, de "escritura", como en Certeau, de "narración", como en Ricœur, expresiones que engloban en definitiva todas las formas de historia, aun las más chatas. Se trata sobre todo de producir un texto que sea íntegramente literatura e íntegramente ciencias sociales, que aporte pruebas en y por un relato: una historia que es literatura por demostrar, no por dar

* Editorial francesa con filiales en el exterior, especializada en *best sellers,* sobre todo novelas románticas, con enormes tiradas. [N. del T.]

"carnadura", "insuflar" vida, crear "ambientes"; una investigación en la que se profundiza un problema, no resultados arrojados en una no-escritura como pescados en un puesto de mercado. En una palabra, una literatura que obedece a las reglas del método. Ni la ficción en un texto, ni el hecho en un no-texto, sino la activación de ficciones dentro de un razonamiento materializado y desplegado por un texto.

Escribir las ciencias sociales no consiste, pues, en literarizar la historia. La historia no va "hacia la literatura" al adoptar un estilo elegante. Es inmediatamente literatura cuando es búsqueda, rumbo, investigación, develamiento. Es literatura cuando no es otra cosa que sí misma; deja de serlo cuando permiten que la invadan los efectos gesticulantes, los efectos de real, los efectos de presencia, los efectos de Historia, los efectos de vivencia.

El hecho de que las ciencias sociales puedan ser literarias sin renegar de sí mismas lleva a prestar una nueva atención a esta literatura que llamamos "de lo real". En vez de concebirla bajo la forma de un relato fáctico, factografía o mímesis referencial, se la puede definir como un texto en y por el cual se busca decir algo verdadero. Es una encarnación del razonamiento histórico, y es precisamente eso lo que une muchos "géneros concretos", desde la autobiografía hasta el gran reportaje pasando por el documento-testimonio. Esta literatura es una *historia,* una investigación sobre los hombres, es decir, sobre uno mismo y los otros, muertos o vivos, para comprender lo que hacen: literatura-verdad, podría decirse, o *creative history,* en la cual una búsqueda necesita libertad, inventiva y originalidad para existir. Los escritos de lo real pueden, pues, definirse como una literatura atravesada por un razonamiento, en el sentido que he dado a este término.

La pregnancia de las ciencias sociales, su mirada y su plasticidad tienen repercusiones sobre la literatura a secas. Como el razonamiento histórico vive y vibra en innumera-

bles textos "literarios", debe agregarse, a los criterios de la forma, la imaginación, la polisemia, la singularidad y la institucionalización, el del proceder: la literatura puede ser también el relato de una búsqueda, la angustia de un problema, la calificación de un sufrimiento, la voluntad de comprender lo que los hombres hacen de verdad. El texto literario es un viaje al centro de la ausencia, la energía gracias a la cual alguien busca respuestas a sus preguntas, se afana por decir algo verdadero en relación con el mundo, libra un combate contra la indiferencia y el olvido, las creencias y la mentira, pero también contra sí mismo, la vaguedad, la falta de curiosidad, el "esto va de suyo". Ese furor es el ADN de una gran familia de escritores, periodistas, exploradores, poetas, historiadores, antropólogos, sobrevivientes, vagabundos, sociólogos e investigadores.

Se advertirá lo ilusoria que es la superioridad que la poesía pretende tener sobre el "universal reportaje". El lenguaje se redime cuando expresa una búsqueda: la investigación misma obliga a escribir, es decir, a trabajar la lengua, elaborar una narración, construir un texto, trastornar los hábitos. La escritura de las ciencias sociales fulgura en el texto cuando este se entrega al razonamiento histórico. Ilumina una literatura definida no por su ambición realista, sino por su deseo de verdad. Esa es la segunda revolución literaria del siglo XX, luego de la revolución de la novela moderna. Tal es lo que los crímenes han hecho a la literatura, y a las ciencias sociales. Agregaremos entonces a las definiciones precedentes: *la literatura es la búsqueda.*

X. LA HISTORIA, ¿UNA LITERATURA BAJO COACCIÓN?

Me encanta la regla que corrige la emoción.
GEORGES BRAQUE

SI, COMO suele decirse, el novelista es todopoderoso en su creación, la historia se somete no solo a la realidad, sino también a reglas. De esa situación de hecho se desprenden dos preguntas. ¿La existencia de coacciones impide al historiador escribir? ¿A qué grado de originalidad puede este llevar su investigación, su interrogación, sus fuentes, su vocabulario, su tono, su narración? Esto equivale a interrogarse sobre el *ars historica,* que concilia una epistemología y una estética.

LAS REGLAS LIBERADORAS

La reivindicación de libertad absoluta anima el discurso del escritor desde el siglo XIX. En el prefacio de *La comedia humana,* Balzac dice ser "más libre" que el historiador. Ciento treinta años después, Robbe-Grillet escribe que "la fuerza del novelista radica justamente en inventar, en inventar con plena libertad, sin modelo".[1] Esa dicha de no estar ya obligado a nada concuerda con el mito romántico libertario del poeta sin otro amo que su genio, emancipado de todas las conveniencias y todos los determinismos; de ahí la visión de

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman,* París, Minuit, 1963, p. 30 [trad. esp.: *Por una nueva novela,* Buenos Aires, Cactus, 2010].

la literatura como una aspiración solitaria, un empuje que hace estallar los marcos, las normas, las convenciones. Es el *texto-nihilo*.

En contraste, de Aristóteles a Boileau, la tradición del "arte poético" se esfuerza por codificar las técnicas (de *tekhne*, "arte") a disposición del poeta. De ello resulta que todo escritor se introduce en una matriz preexistente a su intención creadora: el vocabulario, la sintaxis, la métrica, la rima, las tres unidades del teatro clásico, las subdivisiones del retrato mundano en el siglo XVII (cuerpo, espíritu, alma), la verosimilitud en la novela realista. Es el tema, caro al clasicismo francés y a Nietzsche, de la "danza con las propias cadenas". Naturalmente, esas reglas pueden aligerarse, soslayarse, subvertirse.

Algunos escritores deciden asignarse coacciones más o menos arbitrarias. Balzac, Zola y Faulkner hacen que sus personajes reaparezcan de una novela a otra. No pocos lectores de Raymond Roussel se sintieron fascinados por la genial fantasía y el desencadenamiento ficcional y verbal provocados por las reglas que él se atribuye (y sobre las cuales se explaya en *Cómo escribí algunos libros míos*). Para Michel Leiris, el hecho de someterse voluntariamente a una "regla complicada y difícil" ocasiona un "levantamiento de la censura" que no se logra con la escritura automática.[2] Todo el grupo de Oulipo practicará ese juego, mucho más profundo de lo que parece. En su combate contra el mito de la inspiración, Raymond Queneau invierte la posición tradicional: el impulso que se cree recibir de la musa, el inconsciente o el azar es una falsa libertad. En efecto, "el clásico que escribe su tragedia observando una serie de reglas que conoce es más libre que el poeta

[2] Michel Leiris, *Roussel l'ingénu*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1987, p. 39.

que escribe lo que se le pasa por la cabeza y es esclavo de otras reglas ignoradas por él".[3]

Perec es uno de los grandes beneficiarios de esa libertad. Los procedimientos que elabora, el riguroso pliego de condiciones que impone, los sistemas de coacciones en los que se desliza, desde el lipograma con omisión de la *e* en *La Disparition** hasta la poligrafía del jinete en *La vida, instrucciones de uso,* estimulan la imaginación narrativa y verbal a la manera de "bombas de ficción": uno se da reglas para ser "totalmente libre".[4] Este elogio neoclásico de la coacción, en el cual también se reconoce Italo Calvino, permite reconsiderar la seudooposición entre la libertad (demiúrgica, rebelde) y la regla (esterilizante, burguesa). La verdadera alternativa distingue una soledad que se cree sin amo y una autonomía consciente de sus leyes, es decir, una libertad de ignorancia y una libertad de intención. Quiéralo o no, todo escritor se asigna reglas. David Lodge lo admite con honestidad: "La regla de oro de la prosa ficcional es que no hay reglas, con excepción de las que cada escritor se fija a sí mismo".[5] La revelación de esas coacciones participa de un arte de la libertad.

El hecho de que las reglas no obstaculicen la creación sino que, al contrario, le sirvan de acicate prueba que su método nunca impedirá a un historiador ser también un escritor. La noción de leyes en historia se remonta a la Antigüedad. Ya hemos mencionado las cuatro reglas de Cicerón.

[3] Raymond Queneau, "Qu'est-ce que l'art?" [1938], en *Le Voyage en Grèce,* París, Gallimard, 1973, p. 94.

* En la traducción castellana, *El secuestro,* la letra omitida es la *a.* [N. del T.]

[4] Georges Perec, *Entretiens et conférences,* vol. 1, Nantes, Joseph K., 2003, p. 208, así como pp. 228 y 243-246.

[5] David Lodge, *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts,* Londres, Penguin, 1992, p. 94 [trad. esp.: *El arte de la ficción, con ejemplos de textos clásicos y modernos,* Barcelona, Península, 1999].

En "Cómo hay que escribir la historia", Luciano de Samosata exige el respeto de la verdad, la imparcialidad, la benevolencia para cada cual y la jerarquización de los hechos de acuerdo con su importancia. A fines del siglo XVII, las "reglas de la historia" que se prescribe Mabillon, como un eco de la regla de san Benito bajo la cual él mismo se encuentra, recuerdan que la historia exige cierta ascesis, una forma de humildad y obediencia. Las "leyes" del escritor no son, desde luego, equivalentes a las del historiador, aunque solo sea porque unas apuntan a poner en marcha la ficcionalidad, en tanto que otras imponen volver siempre a lo real. De un lado hay una técnica para estimular lo imaginario, un júbilo de inventar, la génesis de una obra-mundo, y de otro están las fuentes, los instrumentos del razonamiento histórico, una exigencia deontológica, un objetivo de verdad.

No obstante, podemos trazar un paralelo entre esas diferentes reglas. Todas son libremente consentidas, escogidas en el marco de una actividad intelectual. Esas coacciones, dentro y en virtud de las cuales se despliega el trabajo creador, son fuentes de libertad con respecto al mundo, sea que se quiera escapar de él por la ficción o que se busque comprenderlo a través de un razonamiento. Existen para ser respetadas, pero a veces también transgredidas. En Lucrecio, Jarry y Perec, el clinamen es el "pequeño error" que pone en marcha todo el sistema, la desviación que perturba la norma. En *La vida, instrucciones de uso,* si bien el edificio representa un cuadrado de 10 por 10, solo hay 99 capítulos, ya que el sótano de la parte inferior, a la izquierda, no se describe. La "razón" es que una chiquilla ha mordido la punta de su galleta: pretexto que muestra que un escritor nunca es prisionero de su sistema de coacciones.

De la misma manera, puede suceder que la historia transforme sus propias reglas, y se produce entonces una revolución historiográfica. Braudel estudia "el Mediterráneo en la época de Felipe II" en vez de la política mediterránea de

Felipe II. Alain Corbin eleva a la dignidad histórica los olores, las sonoridades, la ribera, la ropa blanca, el orgasmo, la sombra de los árboles, el tiempo que hace. Las ficciones de método tienen algo del clinamen, desplazamiento insólito, fantasía epistemológica que echa a andar el razonamiento: extrañamiento, desórdenes, ucronías, anacronismos, etc. Toca a cada historiador escoger sus límites.

Riqueza de estilos

El estilo podría ser la segunda coacción que viene a poner trabas a la creatividad del investigador. A primera vista, la imparcialidad parece imponerle una total neutralidad de tono, una especie de cualidad incolora; pero esta conminación es un legado de la época cientificista que, por lo demás, no la respetaba (no hay más que leer la historia-panegírico de Lavisse).

La Antigüedad conocía una gran variedad de estilos. Quintiliano distingue el encanto "dulce y límpido" de Heródoto, la densidad nerviosa de Tucídides, la *brevitas* un poco brusca de Salustio, la *suavitas* o "abundancia láctea" de Tito Livio. Desde la época de Cicerón, las escuelas se enfrentan en medio de grandes controversias. El aticismo, característico de un Lisias, un Jenofonte o un Tucídides, consiste en un estilo puro y nítido, simple hasta el despojamiento. El asianismo, importado de Asia Menor, usa giros rebuscados, floridos o brillantes para inflamar al auditorio. Los neoáticos creen detectar esta influencia en Cicerón, a quien reprochan sus giros, sus redundancias, sus ritmos, sus efectos dramáticos. En *El orador,* él replica que el brillo y la abundancia caracterizan también a los áticos, de Lisias a Demóstenes. Cercano a la escuela de Rodas, Cicerón se situaría más bien a medio camino entre la gravedad ática y el patetismo asianista.

Generaciones de historiadores, oradores y filósofos se preguntaron cuál era el estilo que más convenía a la historia. La historia-tragedia, la historia-elocuencia y la historia-panegírico dieron una respuesta, cada una a su manera. Al parecer, sin embargo, desde Tucídides la historia en cuanto actividad racional se reconoció de más buena gana en el estilo ático. Para Luciano, que escribe seis siglos después de la guerra del Peloponeso, el historiador no debe ser oscuro ni confuso. Su orden se manifiesta por la claridad. Su relato es un "espejo límpido, claro y preciso" en el que cada acontecimiento está en su lugar y cada cosa se designa por su nombre. El historiador llama "al pan, pan, y al vino, vino".[6]

En el siglo XVI, el nacimiento de la historia-ciencia se acompaña del redescubrimiento del "estilo desnudo": la verdad requiere despojamiento y gravedad, no bellos discursos. En *L'Idée de l'histoire accomplie* (1599), La Popelinière elogia, tres decenios después de Bodin, el estilo simple, la expresión clara y la densidad de la palabra, cualidades que admira en Tucídides, Jenofonte, Catón y Salustio. Con esta ética de la pureza y la austeridad, modernizada bajo los auspicios del calvinismo, el historiador es comparable a la mejor moneda: "En menos metal, más valor".[7] Un siglo más adelante, Bayle apoya la convergencia entre cientificidad y sobriedad de estilo: desdeñoso del estilo pomposo y figurado, alaba, contra Teopompo, "la simplicidad grave que conviene al carácter histórico". En la querella que lo enfrenta a Adorno en 1969, Popper recuerda que el científico (e incluso el intelectual) debe hablar un lenguaje "simple y

[6] Luciano de Samosata, *Comment écrire l'histoire*, París, Les Belles Lettres, 2010, §§ 41 y 51 [trad. esp.: "Cómo hay que escribir la historia", en *Obras*, vol. 4, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007].

[7] Henri Lancelot-Voisin de La Popelinière, *L'Histoire des histoires, avec L'Idée de l'histoire accomplie* [1599], vol. 2, París, Fayard, 1989, pp. 107 y 108. Véase Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI*^e^ *siècle (1560-1610)*, París, A. G. Nizet, 1977, pp. 124 y ss.

claro", no un galimatías intimidante: la "opacidad brillante" es un refugio de la trivialidad, si no del error.[8] Es lo que Searle reprochará a Derrida en los años setenta.

En la medida en que hace ciencias sociales abiertas a la discusión crítica, un historiador no tiene derecho a hablar un lenguaje oscuro, verboso, vago, de doble sentido, como en la mántica de la Grecia arcaica. Por temor a verse arrastrado hacia lo ambiguo o lo "brillante", el historiador universitario del siglo XIX se erigió en paladín del no-estilo. Esta cura se reveló tan destructiva como inútil. Así es: con sus efectos de real y de presencia "como si estuviéramos ahí", el modo objetivo promueve una narración mucho más teatralizada y hasta patética que la de Tucídides. Por añadidura, tan pronto como sale de las publicaciones eruditas el academicismo se aviene con facilidad al estilo agradable, lleno de galanuras y elegancias.

Pero aun la *historia nuda* es intrínsecamente literaria, como son literarias la simplicidad, la precisión, la limpidez. "Un estilo claro y conciso y una puntuación corriente no parecen ser obstáculos importantes para la literatura", escribe Joseph Conrad con referencia a las *Máximas*, de La Rochefoucauld.[9] La claridad y la sobriedad son, de manera indisociable, elecciones de escritura y posturas epistemológicas: rigor, distanciamiento, rechazo de lo espectacular, recelo frente al énfasis y la conmiseración. Es exactamente esta la elección que hacen los escritores-deportados de retorno de los campos.

[8] Karl Popper, "Raison ou révolution?", en Theodor W. Adorno, Karl Popper *et al.*, *De Vienne à Francfort. La querelle allemande des sciences sociales* [1969], Bruselas, Complexe, 1979, pp. 237-247 [trad. esp.: "¿Razón o revolución?", en *El mito del marco común. En defensa de la racionalidad y la ciencia*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 91-108].

[9] Joseph Conrad, "En dehors de la littérature" [1924], en *Le Naufrage du* Titanic *et autres écrits sur la mer*, París, Arléa, 2009, p. 65 [trad. esp.: *Fuera de la literatura*, Madrid, Siruela, 2009].

Primo Levi es, sin duda, el más ático entre ellos. Su modelo no es el poeta maldito, sino el químico que redacta su informe semanal. La composición de *Si esto es un hombre* obedece a varios principios: "Una extrema claridad y, segunda regla, la menor sobrecarga posible: ser compacto, condensado. [...] Tengo como modelo de escritura el 'informe' que se hace en la fábrica al terminar la semana. Claro, esencial, comprensible para todos".[10] Levi aborda de manera indirecta, a propósito de una estrella, la cuestión crucial de la descripción. Como los superlativos del horror violentan la inteligencia del lector, es preciso tener "el coraje de suprimir todos los adjetivos que tienden a suscitar pasmo".[11]

Siempre a la búsqueda de la palabra justa, creador de una lengua idónea, Primo Levi narra con la mayor economía de medios. Su sentido de la concisión, sus fórmulas en las que solo subsiste el vigor, su capacidad de ir a lo esencial, su arte de la elipsis y los finales abruptos constituyen los elementos de una *brevitas* sobrecogedora. En *La tregua,* después de mencionar a sus compañeros de dormitorio colectivo, personajes exuberantes, cómicos y locos, retrata a un "minúsculo albañil siciliano", reservado, muy limpio, obsesionado con las chinches y ridículo con el matamoscas que ha improvisado para matarlas. Todos se burlan de él, pero en realidad lo envidian: "De todos nosotros, D'Agata era el único que tenía un enemigo concreto, presente, tangible, susceptible de ser combatido, alcanzado, aplastado contra la pared".[12] Esta literatura analítica, que no tiene nada del relato fáctico ni del modo objetivo, lleva el *matter-of-fact* a un grado sin

[10] Primo Levi, "L'écrivain non-écrivain" [1976], en *L'Asymétrie et la vie. Articles et essais, 1955-1987,* París, Robert Laffont, 2004, pp. 181-187.

[11] Primo Levi, "Une étoile tranquille", en *Lilith et autres nouvelles,* París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 1989, pp. 87 y 88 [trad. esp.: "Una estrella tranquila", en *Lilít y otros relatos,* Barcelona, El Aleph, 2002].

[12] Primo Levi, *La Trêve,* París, Grasset, col. Le Livre de Poche, 1966, p. 120 [trad. esp.: *La tregua,* Barcelona, El Aleph, 2002].

igual de pertinencia y lucidez. Y coincide con la posición de muchos historiadores para quienes la Shoah debe contarse de la manera más "literal" posible, dado que la estetización, la espectacularidad y el sentimentalismo son formas inaceptables en un plano tanto moral como epistemológico.

Pero historia-ciencia no significa impasibilidad. Mientras desmonta la impostura de la "donación de Constantino", Lorenzo Valla interpela al falsario: "¡Canalla! ¡Malhechor! [...] ¿Así hablan los césares?". El siglo XVIII, considerando que los sabios nunca hablan sin algún ardor, acepta la idea de que "las cosas no deben contarse fríamente", ni siquiera en historia.[13] La exaltación y la indignación no son, pues, incompatibles con la investigación. De manera comparable, Levi no adopta jamás un estilo fríamente clínico. Al contrario, vibra de pasión, de ira, de vergüenza, de dolor y, en otros momentos, destila ironía. No la sensibilidad, sino la contención; no la ausencia de sentimientos, sino el pudor.

Para el historiador, el gran desafío del estilo es contener la ira de la verdad. Desatada, esta estalla en furor romántico. Sofocada, transforma la investigación en erudición, mecánica profesional. El fuego de la *libido sciendi* no debe consumirse ni consumir; se alimenta bajo las cenizas. El historiador en lucha consigo mismo procura filtrar sus sentimientos, calmar su impaciencia, su amor, su compasión. La historia puede definirse, entonces, como un himno enlutado a la vida, y su escritura, como un romanticismo en sordina, un lirismo despojado. El hecho de que sea una epistemología en una escritura permite escapar a las oposiciones fijas: aticismo/asianismo, sequedad/abundancia, inteligencia/sensibilidad. La emoción, si tiene su lugar en las ciencias sociales, nace de la sobriedad, de la concisión, de la obstinación en la búsqueda, no de la hipérbole y las quejas. La emo-

[13] Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, París, C.-N. Poirion, 1741, p. 117.

ción proviene del esfuerzo por contener la emoción. Es la piedra de toque de una investigación que avanza y una lengua que suena exacta.

En definitiva, podemos enumerar al menos seis formas compatibles con la investigación en ciencias sociales.

El no-estilo. Se cae en él cuando se olvida o se rechaza plantear la cuestión de la escritura. Si la ciencia se opone a la literatura, la "puesta en palabras" de la investigación (así como se habla de "puesta en caja") se convierte en una carga, un mal necesario. Lo importante es transmitir, como sea, un resultado: entonces, uno pone palabras como se pone ropa. El no-estilo también anuncia el tedio del erudito. En 1881, Seignobos mismo se asombra de que el profesor alemán atiborre a sus estudiantes con montañas de detalles, en desmedro de "la perspectiva y la vida".[14]

El estilo agradable. Es el estilo, cercano al *genus medium,* que Cicerón recomienda al historiador: fluido, calmo en su expansión, igual a sí mismo (en contraste con el discurso del orador, tenso y vivo). Quintiliano hará suya la metáfora al hablar de un río que corre lentamente. El estilo que admiten los historiadores metódicos del siglo XIX, "puro y firme, sabroso y pleno",[15] es una variante. Autorizándose algunos giros y exhibiendo cierta pompa, es el heredero de la historia-elocuencia y la encarnación del "bello estilo" académico, concebido para amenizar la expresión. Rodeados de esta gracia convencional, nos tornamos eminentemente presentables.

El estilo romántico. Emanación del genio del historiador-escritor, hace resonar la voz de los conquistadores, retumbar el estruendo de los cañones, rugir la voz del pueblo, soplar el

[14] Charles Seignobos, "L'enseignement de l'histoire dans les universités allemandes", en *Revue Internationale de l'Enseignement,* núm. 1, 1881, pp. 563-601.

[15] Charles-Victor Langlois y Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques* [1898], París, Kimé, 1992, p. 252 [trad. esp.: *Introducción a los estudios históricos,* Buenos Aires, La Pléyade, 1972].

viento de la "Historia". La resurrección del héroe (ya se llame Alejandro, Mediterráneo, Revolución o América) despierta entusiasmo y pone la piel de gallina. Vehemente, fulminante, "sublime", como dice Cicerón, capaz de arrastrar al lector a una historia-epopeya, este estilo inspira hoy muchos relatos y documentales destinados al gran público.

El estilo irónico. Permite posar sobre el mundo una mirada desplazada, nietzscheana, que elude la trampa de la "Historia" utilizada por los vencedores para justificarse. Su manera de recusar las evidencias, la distancia que sabe guardar respecto de todo y la conciencia aguda que tiene de sí mismo están muy cerca del espíritu científico. Su irreverencia y su negativa a dejarse engañar le dan algo así como una apariencia de subversión. Eje de la teoría tropológica de Hayden White, también es el estilo preferido de la historia y la sociología "antisistema" de los años 1965-1975. Así, la escuela estadounidense no trabajó en pro de ninguna liberación y sirvió, en cambio, para reforzar un orden desigualitario y racista al someter a los niños de las clases desfavorecidas a un "control social". El supuesto progresismo de la escuela habrá sido apenas una mascarada.[16]

El estilo ático. Por su sobriedad, claridad y carácter racional, enlaza a Tucídides, César, los Padres de la Iglesia, Bodin, Du Vair, La Popelinière, Bayle, Taine, el escritor-deportado y el investigador de la era democrática. Su aspiración es la fórmula perfecta, la concisión casi geométrica. Resplandeciente con la elegancia discreta de la belleza "sin afectación", hasta representar la "ascesis a la vez moral, intelectual y estética de la verdad",[17] parece plenamente indi-

[16] Véase Michael Katz, *The Irony of Early School Reform. Educational Innovation in Mid-Nineteenth-Century Massachusetts*, Boston, Beacon Press, 1968.

[17] Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et* res literaria *de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, Droz, 1980, p. 689.

cado para la historia-ciencia, pero también para el informe de investigación, el acta, el testimonio y el acto jurídico. Sus cualidades inseparablemente literarias y epistemológicas permiten alcanzar lo que Perec, en su artículo sobre Robert Antelme, llama la "verdad de la literatura".

El estilo contenido. Es la pasión entregada a la disciplina del rigor. Es el lirismo que se expande a través de un escrúpulo. Incorruptible, pero vibrante en razón de una furia muda, un asombro ingenuo, una revuelta sin nombre. Decir el mundo con exactitud es su manera de llorar: desmiente así la austeridad ática, domeña el ardor romántico, rechaza la risita irónica. A veces deja que sus emociones irrumpan a la luz del día: atravesando la roca que lo comprime, brota y toma otros rumbos, como un torrente subterráneo cuando sale por un momento a la superficie. La lengua se autoriza a rasgarse: al ceder a sí misma, adopta otros tonos, otros niveles de relato, otros registros. Hay en ello una suerte de clinamen: aceptar, cuando es preciso, subvertir su propia regla.

¿Es el estilo contenido un hiperestilo, un estilo que engloba todos los demás? Para Aristóteles el discurso no debe ser ni chato ni hinchado, sino claro y apropiado, "conveniente". El orador ideal, dice Cicerón, debe saber dominar y modificar todos los estilos, según las circunstancias: tal es el decir adecuado *(apte dicere),* que veda hablar de un canalón en un estilo sublime y del pueblo romano en un estilo simple. Traspuesta a las ciencias sociales, esta concepción no debe desembocar en un relativismo literario consistente en decir que el estilo tiene que adaptarse al tema tratado, ya que "forma" y "fondo" funcionan de concierto. Antes bien, es posible combinar los estilos. Al final de su libro *De Munich à la Libération* (1979), Jean-Pierre Azéma abandona un "estilo deliberadamente distanciado" para rendir homenaje a los hombres y las mujeres de la Francia libre, como ese resistente que, algunos días antes de tomar su cápsula de cia-

nuro, escribe que los últimos meses han sido para él "prodigiosamente felices". Doble emoción: una carta desgarradora y ese cambio de tono de un historiador que jamás ocultó que era hijo de un periodista colaboracionista.

Esta lista no tiene nada de exhaustiva, pero entre los seis estilos mencionados solo los tres últimos son capaces de dar vida a un razonamiento histórico en un texto, es decir, de conjurar la alternativa entre un método sin literatura (no-estilo y estilo agradable) y una literatura sin método (estilo romántico). La escritura de las ciencias sociales podrá renovarse con ellos, no con la hinchazón "literaria" de la historia-tragedia o de la historia-elocuencia.

Grandeza y miseria de la nota

Cualquier lector advertirá que un libro de ciencias sociales lleva notas a pie de página. Nacida en el siglo XVII en la República de las Letras, elevada por Gibbon al rango de arte en el siglo XVIII, adoptada por el sistema universitario alemán en el siglo XIX, la nota se convirtió en el billete de entrada al templo de la ciencia.[18] Una de sus facultades es hacernos "salir" del relato, narrativa pero sobre todo epistemológicamente, al suministrar la referencia bibliográfica o archivística que ha de confirmar las palabras: el historiador no es su propia fuente, y la invocada por él en apoyo de sus dichos es verificable. Este sistema de prueba es más que un puntal: la arquitectura del razonamiento histórico. Pero la nota tiene otras funciones: pedagógica ("Aquí tienen una precisión suplementaria, porque tal vez no estén ustedes familiarizados

[18] Anthony Grafton, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page,* París, Seuil, col. La Librairie du XX Siècle, 1998 [trad. esp.: *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998].

con este debate"), deontológica ("Cito este libro porque otro tuvo la idea antes que yo o la formuló mejor"), crítica ("Es posible refutar lo que sostengo; aquí hay además un contraejemplo") y —hay que confesarlo— carismática ("Vean qué erudito soy, cuántas cajas de archivos he examinado").

Lo cierto es que la nota no puede considerarse el alfa y el omega de las ciencias sociales. Ante todo, tomada aisladamente, no prueba nada: no es más que una remisión a otra cosa y solo cobra significación cuando se la resitúa dentro de un razonamiento. Además, numerosas obras de erudición llevan notas: glosas en la Biblia hebrea y cristiana, comentarios de los gramáticos romanos sobre Virgilio, Guemará judía que sirve de marco a la Misná, rodeadas ambas de textos de Rashi. La nota pertenece también al universo de la ficción y, desde el siglo XVII, de las "sediciones infrapaginales" que estallan en los textos: palabras irónicas, autocomentarios, denegaciones, observaciones seudoeditoriales, apostillas, bifurcaciones narrativas, experiencias estéticas, juegos de trampantojo, parodias de aparato crítico.[19]

En particular, la nota suscita desconfianza y hasta repugnancia, aun entre los historiadores. Emblemas de la filología alemana del primer siglo XIX, Niebuhr y Ranke están tentados de escribir una historia lineal sin notas, desembarazada de toda pedantería. En su prefacio de 1868 a la *Historia de la Revolución Francesa,* Michelet advierte que cita en contadas ocasiones, ya que las remisiones tienen el inconveniente de "cortar el relato o el hilo de las ideas". En 1927, Ernst Kantorowicz publica su *Kaiser Friedrich der Zweite* [Káiser Federico II] sin ningún aparato crítico, ni para las citas, ni para la bibliografía, ni para la discusión docta. Fustigado por sus colegas, algunos años después publica un *Ergänzungsband,* suplemento íntegramente com-

[19] Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe-XXIe siècles),* Ginebra, Droz, 2011.

puesto de notas y comentarios eruditos. Marc Bloch, severo a la aparición del libro, le da entonces un testimonio de aprobación: con sus referencias "copiosas y claramente presentadas", *Kaiser Friedrich* se ha convertido en "un precioso instrumento de trabajo".[20] Sin embargo, algunos libros del propio Bloch son avaros en materia de notas (por ejemplo, *La sociedad feudal*).

¿Cómo explicar este fastidio ante un signo tipográfico que supuestamente ofrece una garantía de cientificidad? A muchos escritores-historiadores les disgusta interrumpir sin cesar el relato, desfigurar su texto con puntos de sutura, inflar el libro con excrecencias. Acerca de las notas presentes al final de *Cromwell,* Hugo hace una puntualización:

> Es obra de poeta, no labor de erudito. Después de hacer ver al espectador la decoración del teatro, ¿por qué llevarlo detrás del telón y mostrarle los equipos y las poleas? ¿El mérito poético de la obra gana algo con esas pruebas testimoniales de la historia? [...] En las producciones de la imaginación no hay *piezas justificativas*.[21]

Mal que les pese, Scott, Chateaubriand y Hugo terminan por indicar sus fuentes en las ediciones sucesivas. Desde comienzos del siglo XIX, la nota es indispensable para quien quiera hacer historia o parecer hacerla.

Nos encontramos en una situación paradójica: algunos escritores juegan con la nota; algunos historiadores la rechazan. En realidad, la verdadera línea divisoria es la aceptación o el rechazo de su alcance veridiccional, que permite

[20] Citado en Peter Schöttler, "L'érudition... et après? Les historiens allemands avant et après 1945", en *Genèses,* vol. 1, núm. 5, 1991, pp. 172-185.

[21] Victor Hugo, "Note sur ces notes", en *Cromwell,* en *Œuvres complètes. Drame,* vol. 2, París, Renduel, 1836, p. 410 [trad. esp.: "Nota acerca de estas notas", en *Cromwell,* en *Obras completas de Victor Hugo,* 6 vols., vol. 3, Valencia, Terraza y Aliena, 1886-1888, pp. 626 y 627].

escapar a la ficción e incluso al texto. Como explica Bernard Pingaud, la presencia de notas, aceptable en una "obra de información o reflexión", es chocante en una novela: rompe su continuidad, la abre, cuando, a decir verdad, "el cierre del texto literario es el primer signo frente al cual se reconoce su carácter 'literario'".[22] En términos más generales, la nota desbarata uno de los mitos más queridos por el escritor: su autonomía. Contraría el sueño del genio creador que se ha autoengendrado y ha encontrado todo por sí solo, sin la ayuda de nadie, sacando un universo entero de su imaginación.

Ese rechazo de la nota se observa en diversas obras, ficcionales o no, que se apoyan en una documentación externa. En el mejor de los casos, las referencias figuran al final del libro, bajo la forma de agradecimientos. De lo contrario, se las omite lisa y llanamente, en una ocultación reveladora de que el escritor no quiere estar en deuda con nadie (salvo predecesores de prestigio). Reconocer una deuda sería decaer, transformar al *Dichter* en erudito y acaso en copista. Así, en *Una tumba para Boris Davidovich* (1976) Danilo Kiš toma "préstamos" de libros y manuales de historia sin señalarlos. Para el tema de sus novelas cortas se inspira en *7.000 días en Siberia,* de Karlo Stajner, al que apenas otorga una lacónica dedicatoria al comienzo de un capítulo.[23]

La obra maestra de Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), libro-investigación sobre una adolescente deportada a Auschwitz, se nutre de las pesquisas que el historiador y abogado Serge Klarsfeld hizo a su pedido entre París y Nueva York: declaración al censo de 1940, fichas policiales,

[22] Citado en Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales, op. cit.*, pp. 18 y 19.

[23] Véase Alexandre Prstojevic, "Un certain goût de l'archive (sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš)", disponible en <www.fabula.org>.

arresto de los padres, internamiento de la joven en el campo de Tourelles, fugas, identificación de un testigo que conoció la institución del bulevar de Picpus, fotos. Ahora bien, en el libro no solo no se hace mención alguna a esa ayuda, sino que además Modiano llega al extremo de atribuirse los descubrimientos de Klarsfeld. Lo cual suscita el asombro de este cuando el libro se publica: "La investigación, tal como usted la cuenta, tiene más de novela que de realidad, ya que me hace desaparecer". Klarsfeld se pregunta si esa desaparición es la señal "de una presencia demasiado grande de mi parte en esa investigación, o se trata de un procedimiento literario que permite al autor ser el único demiurgo".[24]

No es adecuado aquí hablar de deshonestidad: toda literatura es reescritura de otros textos, préstamo voluntario o inconsciente, homenaje, vampirismo, ficcionalización, e incluso las citas del historiador componen un "texto en capas".[25] En cambio, puede decirse que Kiš y Modiano se inclinaron por relajar una coacción, la consistente en citar las fuentes utilizadas. Pero ¿qué regla puede aceptar la literatura en este aspecto? Algunos responderán que la creación no tolera ninguna coacción, ninguna moral, y menos que menos la del reconocimiento, y que la nota arruina el texto al hacer ver lo que Hugo llama "los equipos y las poleas". Sin embargo, el hecho de respetar la ética de la nota engrandece a las ciencias sociales, incluso en el plano literario. En efecto, la "esclavitud de la cita"[26] da origen a una nueva libertad: enriquecimiento de la argumentación, posibilidad del debate crítico, comunicación del texto con su

[24] Citado en Maryline Heck y Raphaëlle Guidée (dir.), *Patrick Modiano*, París, L'Herne, 2012, p. 186.

[25] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, París, Gallimard, col. Folio Histoire, 1975, p. 130 [trad. esp.: *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993].

[26] Pierre Bayle, prefacio de la primera edición [1696], en *Dictionnaire historique et critique*, vol. 16, París, Desoer, 1820, p. 6.

afuera, rechazo del narcisismo autoral, emancipación del lector respecto de las creencias y la aproximación.

Esto no impide que los reproches planteados a la nota sean perfectamente admisibles. Su acartonamiento erudito la transforma en una especie de cuarto de máquinas, y es comprensible que el lector prefiera quedarse en la sala de estar: el texto. Por lo demás, muchos libros de ciencias sociales dejan las notas para el final del volumen, fuera de la vista. ¿Cómo conjurar el estrabismo que afecta hoy en día numerosas investigaciones, desmembradas entre un relato y sus precisiones, una historia y su glosa? O bien se da cabida a la nota y se la reintegra con honores a la narración, o bien solo se hace de ella el receptáculo del excedente erudito, y se la suprime.

La prueba sin nota

Si se quiere devolver toda su dignidad a la nota, es posible hacer de ella un objeto literario diseminando el relato en varios niveles de notas ligados al texto: referencias, comentarios reflexivos, estado de la cuestión, discusiones doctas. En eso consiste el rasgo de genio del *Diccionario* de Bayle, cuya laberíntica diagramación no refleja un capricho de esteta, sino una exigencia intelectual y narrativa. Se trata aquí de una creación, no de una rutina.

En su historia del Imperio romano, Gibbon utiliza las notas para revelar un sentido literal, destacar una ambigüedad, deslizar un comentario sarcástico, establecer una complicidad con el lector. La nota complejiza el relato al multiplicar las voces narrativas. A propósito de Constantina, la mujer del nuevo emperador (a mediados del siglo IV), Gibbon escribe: "Aunque hubiera renunciado a las virtudes de su sexo, conservaba su vanidad. Se la vio aceptar un collar de perlas como precio adecuado del asesinato de un inocente".

La explicación figura en una nota: se trata de Clemacio de Alejandría, cuya madrastra consiguió su cabeza tras ofrecer un collar a la emperatriz. Aparece al final la indicación de la fuente: el libro XIV de la *Historia* de Amiano Marcelino.[27] Tenemos en este caso tres voces narrativas: la proposición general, el ejemplo que permite la inducción y la referencia. La nota disipa la ilusión de inmediatez (ya que la historia se desarrolla ante nuestra vista) y de autoridad (el historiador tendría un saber infuso). Viene a desarreglar el modo objetivo.

Otra utilización, aún más audaz: en el *Esquema de la historia universal* (1920), H. G. Wells invita a colaboradores a completar, precisar y hasta invalidar sus palabras en las notas. Obtiene así un libro animado, una suerte de conversación entre varios, y Marc Bloch saluda en él una "lección de método". El lector comprende que tiene ante los ojos no el fruto de una revelación, sino el resultado de "un pensamiento colectivo en busca de sí mismo".[28] En Bayle, Gibbon y Wells, la nota se asume como forma literaria y no se pasa por alto ninguna de sus potencialidades: ironía, puesta en abismo, implicación del lector, eco de las voces narrativas.

A la inversa, podríamos deshacernos sin más de la nota como forma retórica y signo exterior de erudición, y conservar a la vez su invalorable función conceptual. Tanto en el siglo XVIII como a comienzos del siglo XXI, algunos historiadores completan su relato con un comentario docto: "Observaciones y pruebas" en las *Observations sur l'histoire de France* (1765), de Mably; "Pruebas e ilustraciones" en la

[27] Edward Gibbon, *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* [1776], París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1983, p. 504 [trad. esp.: *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano,* 8 vols., Madrid, Turner, 1984].

[28] Marc Bloch, "Une nouvelle histoire universelle. H. G. Wells historien", en *L'Histoire, la guerre, la Résistance,* París, Gallimard, col. Quarto, 2006, pp. 319-334 [trad. esp.: "Una nueva historia universal. H. G. Wells historiador", en *Historia e historiadores,* Madrid, Akal, 1999, pp. 254-268].

Historia del reinado del emperador Carlos Quinto (1769), de Robertson; "Consideraciones" y "Piezas justificativas" en los *Relatos de los tiempos merovingios* (1840), de Augustin Thierry. Al final de *Léonard et Machiavel,* Patrick Boucheron incluyó un apéndice titulado "Deudas, textos, fuentes". El lector se sumerge en el texto, para internarse luego, si lo desea, en una discusión historiográfica más avanzada.

También se podría restringir el uso de la nota incorporando al texto las informaciones indispensables: Kiš y Modiano hubieran podido saldar sus deudas al azar de una frase. En vez de separar relato y prueba por la vía de la nota, podría reunírselos y demandar a la narración que asuma toda la función veridiccional. En este libro he optado por recurrir a la nota al pie con el solo fin de dar la referencia de una cita o la procedencia de una idea.

La técnica del *collage* permitiría remplazar el extracto o la cita por el documento mismo, reproducido con la indicación de su procedencia. En el siglo XX, algunos escritores aprovechan esta técnica con fines realistas: informe de una sesión del proceso a Zola en *Jean Barois* (1913), de Roger Martin du Gard; anuncios, discursos, artículos periodísticos y otras "actualidades" en la trilogía *U.S.A.* (1938), de Dos Passos. En la esfera de influencia cubista, dadá o expresionista, artistas como Braque, Picasso, Grosz, Heartfield y Max Ernst realizan *collages* con recortes de prensa, fotos y objetos de la vida cotidiana. Tras los pasos de Georges Rodenbach en *Brujas la muerta* (1892), algunos novelistas insertan ilustraciones y fotos en sus obras. El más conocido en este aspecto es W. G. Sebald.

En vez de relegar las informaciones técnicas al final de la obra, el historiador puede desarrollar un sitio de Internet para permitir el acceso a las pruebas que ha exhumado y en las cuales se funda. El sitio www.affairedreyfus.com, concebido por Pierre Gervais, Pauline Peretz y Pierre Stutin, presenta al público, con acceso gratuito, lo esencial de las pie-

zas documentales ligadas al caso: el "expediente secreto" creado por el contraespionaje francés para hundir a Dreyfus; el corpus de los diferentes procesos, los sumarios y debates del Tribunal Supremo y la memoria de Alfred Dreyfus, con un total de casi diez mil páginas, que permite búsquedas en modo texto; toda clase de obras ligadas al caso, y centenares de imágenes, en especial una galería de retratos de los protagonistas. Con sus infinitas posibilidades, sus diferentes niveles de lectura y sus pestañas y enlaces activos que abren cataratas de documentos, impresos, fotos y películas, Internet es hoy el instrumento de una historia neobayleana. Más allá del espacio de almacenamiento propiamente dicho, los *big data* permiten conjugar arborescencias narrativas y una búsqueda democrática.

Las ciencias sociales podrían inspirarse en esas experiencias, no para aumentar la ilusión realista, sino para incorporar su sistema de prueba al texto mismo. Se dispondría así de otras maneras de contar, debatir, remitir a lo que está fuera del texto. A continuación, algunos ejemplos.

El relato-archivo presenta una fuente, un corpus, un encuentro, una conversación, un "tesoro": *slave narratives*, memoria de Pierre Rivière, expediente de Genet en la Asistencia Pública, historias de vida recogidas por un sociólogo. Como el té seco sumergido en una tetera, el archivo produce una infusión. Esta se convierte en el tema del libro. Es lo que hace Timothy Gilfoyle en *A Pickpocket's Tale* (2006), historia de un delincuente neoyorquino de poca monta, nacido a mediados del siglo XIX e hijo de un chino y una irlandesa. El libro de Gilfoyle se basa, en gran parte, en las memorias del ratero, escritas al final de su vida, que revelan el mundo del crimen y el castigo en el Nueva York *underground* luego de la guerra de Secesión. Seguimos al héroe por las calles de mala fama, los correccionales, los fumaderos de opio, los garitos, para verlo luego enmendarse con su trabajo en la Sociedad de Prevención del Delito.

Las astillas de historia designan una compilación de archivos, una antología de extractos, un *scrapbook* sobre la base de diarios o recuerdos, todo lo cual compone un relato. Este ordenamiento de materiales en bruto cuenta una historia y revela a la vez la cotidianeidad del investigador y la emoción provocada por el contacto con las huellas. Radicaliza la recomposición que lleva a cabo el "texto en capas". Ese es el principio de *Stalingrad* (1964), en el cual Alexander Kluge dispone diarios, radiogramas, directivas, extractos del reglamento militar y organigramas, en los que se difracta la célebre batalla. La biografía *Vidal le tueur de femmes* (2001), de Philippe Artières y Dominique Kalifa, es un montaje de textos (informes de policías, magistrados y alienistas, artículos periodísticos, la autobiografía de Vidal), "dispositivo de escrituras" que otorga al asesino una identidad de papel. No es este un libro escrito, sino un libro desglosado en el archivo.

La historia visual integra, en facsímil, dibujos, grabados, piezas de archivo, fotos de lugares y personas. Aquí es la imagen la que cuenta. Esta forma permitiría estrechar los lazos entre historia y fotografía, que Kracauer compara en la medida en que ambas tienen una "relación homóloga con la realidad": una y otra mediatizan lo real, fragmento a la vez presente e incompleto, añoranza de la cosa acaecida. En los dos casos se trata de encontrar el equilibrio justo entre una tendencia realista (reproducción, fidelidad a lo real, copia) y una tendencia formativa (creatividad artística, composición, imaginación).[29]

El diálogo presenta las correspondencias, los intercambios y los debates entablados por investigadores en el marco de una investigación. En *Martin l'Archange* (1985), el historiador Philippe Boutry y el psicoanalista Jacques Nassif confron-

[29] Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], París, Flammarion, 2010, pp. 63-77 [trad. esp.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 2001].

tan sus puntos de vista sobre la religión, la creencia, el delirio y la historia de la monarquía, en relación con las apariciones de las que fue testigo un pequeño labriego de Beauce en 1816. El sociólogo Howard Becker y su colega Robert Faulkner publican en *Thinking Together* (2013) los correos electrónicos llenos de ideas, intuiciones, proyectos y bromas que intercambiaron mientras preparaban un libro sobre los músicos de jazz. Hay algo de socrático en esos diálogos, donde, a fuerza de tanteos y contraargumentos, se encaminan juntos hacia la verdad. De este modo, pueden generarse encuentros cara a cara, ejercicios a cuatro o seis manos, textos-paseos a través de los cuales se construye un objeto de saber.

La obra documental combina textos, fotos, dibujos, mapas, registros sonoros, videos, fragmentos de filmes. En nuestros días, muchos historiadores fotografían los archivos y, tras cargarlos en su computadora, los examinan en su formato digital, con mayor tranquilidad que en un depósito de archivos. De la misma manera, un sociólogo graba a un testigo y un etnólogo filma una ceremonia. En Internet ya no hay necesidad de citar por medio de una nota: un enlace activo permite abrir un pdf, leer un artículo en línea, ver un video, escuchar una pieza musical o un programa, asistir a un curso. Se puede hacer *zoom* en un archivo y clic en una foto. Las humanidades digitales dan origen a hipertextos que representan y a la vez explican lo real. Esta obra total será, sin duda, la forma que tomarán las ciencias sociales en el siglo XXI y modernizarán el culto que los humanistas consagraban a los originales, "*ad fontes*".

LA MODERNIZACIÓN DE LAS CIENCIAS SOCIALES

Sobre la cuestión de su literariedad, la historia-ciencia social se ha retrasado un tanto. Sabe sin duda que los documentos son "huellas", que toda investigación es una "construcción",

que ser "multidisciplinaria" agrega valor. Pero con frecuencia la escritura se percibe como una etapa inesencial de la operación historiográfica, fase puramente técnica o fantasía epistemológicamente costosa. La novela, por su parte, es "moderna" desde *Tristram Shandy* (podríamos remontarnos al *Satiricón,* donde citas y parodias advierten al lector que no debe caer en la trampa de la ficción). Se ha abierto en gran medida a los anónimos, las personas como tú y yo, los no-acontecimientos, los accidentes de la vida, los sufrimientos ignorados. Y, en particular, ha aprendido a cambiar de tono y punto de vista, a manejar la ironía, a romper el efecto de real, a experimentar, a deconstruir, a no caminar "como el mulero [...] [en] su mula —todo seguido— de Roma a Loreto".[30]

A comienzos del siglo XIX, la historia se revitalizó al contacto con Scott y Chateaubriand. Un siglo después dejó pasar la revolución de Proust, Woolf, Joyce, Musil, Faulkner, Dos Passos, Céline. Sin embargo, es posible dar cuenta y razón del surgimiento de una palabra obrera, hacia 1830, en "un tipo de relato a la Virginia Woolf, donde hay voces que poco a poco se entrecruzan".[31] Las investigaciones antropológicas de Oscar Lewis toman a la vez elementos del teatro (el reparto se indica al comienzo de cada capítulo, con los lazos de parentesco y la edad de cada uno) y de la técnica de Kurosawa en *Rashomon* (describir un mismo acontecimiento a través de los ojos de diferentes testigos, para producir "autobiografías múltiples").[32]

[30] Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentleman,* París, Gallimard, col. Folio Classique, 2012, p. 101 [trad. esp.: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy,* Madrid, Cátedra, 2002].

[31] Jacques Rancière, "Histoire des mots, mots de l'histoire" [1994], en *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens,* París, Ámsterdam, 2009, p. 76 [trad. esp.: "Historia de las palabras, palabras de la historia", en *El tiempo de la igualdad,* Barcelona, Herder, 2011].

[32] Oscar Lewis, *Les Enfants de Sánchez. Autobiographie d'une famille mexicaine,* París, Gallimard, 1963, p. 14 [trad. esp.: *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana,* México, Joaquín Mortiz, 1971].

¿Por qué la historia no se estremeció al contacto con el cine y la novela moderna, como había sucedido en la época de las *Waverley novels?* El hecho obedece tal vez a un complejo frente a la literatura. La historia-ciencia la desprecia al mismo tiempo que le tiene celos. En el primer tercio del siglo XX, las ciencias sociales entraron a la Modernidad por su método, no por su escritura. Recuérdese, a título de ilustración, que el primer número de los *Annales,* de 1929, es más o menos contemporáneo de *El proceso* (1925), *El ruido y la furia* (1929), *El hombre sin atributos* (1930) y *Viaje al fin de la noche* (1932). A causa de ese encuentro fallido, la historia no rompió del todo con sus certezas del siglo XIX: no-estilo, modo objetivo, etcétera.

Es útil, por lo tanto, pensar la modernización de las ciencias sociales, que consistiría en ajustar su escritura al esfuerzo de comprensión, explicación y veridicción que constituye su razón de ser. Una ambición semejante no puede ser prescriptiva, sino únicamente prospectiva. Se sabe lo que se quiere evitar —no-texto, estilo aséptico, jerga docta, plural mayestático, solemnidad de la introducción y la conclusión, rutina del anuncio del plan, lastre de la nota erudita, *dispositio* mecánica que fija las partes con independencia del tema, pretensión de exhaustividad en las biografías, seudoneutralidad del investigador, realismo de "casa de cristal"—, pero no hay nada que predicar *ex cathedra,* y es mucho mejor, porque cada historiador-escritor forja su propio estilo. Conformémonos con algunas palabras sobre las técnicas literarias, la construcción narrativa y el placer de la lectura.

Hay algo seguro: la investigación se despliega en la narración y no contra ella. Las ciencias sociales pueden tomar todo lo que quieran de la novela, la tragedia, la poesía, el *mythos,* y contradecir en consecuencia a Aristóteles en su capítulo 9 de la *Poética.* Ningún procedimiento puede serles ajeno: puesta en intriga y ordenamiento de las acciones, pero

también espera, efecto de suspenso (ese *cliffhanger* que deja al héroe a punto de caer de un acantilado), efecto de sorpresa *(paradoxon)*, inversión *(peripeteia)*, punto culminante *(climax)*, contrastes, diálogos, juego de los puntos de vista, listados, ironía, complicidad con el lector, desfamiliarización, monólogo interior, voz en rizoma, intertextualidad, trabajo de focalización, de encuadre, de escenografía. El escritor en general y el historiador en particular pueden utilizar todo este "arte de la ficción", según la fórmula de David Lodge.

El tiempo, que es nuestra materia, merece una atención especial. Comienzo *in medias res*, final abrupto, discontinuidad, *flashback*, anuncio, vaivén, variación del tempo, aceleración, lentificación, ritmo nervioso: también en este caso todo es posible conforme a las necesidades de la demostración; lo importante es desmentir al abad Batteux, para quien el relato histórico sigue el "orden de los tiempos" a fin de que "todo marche derechamente y sin desvíos".[33] Acaso se alcance la mejor retórica rompiendo la retórica, es decir, variando al infinito los modos de relato: efecto de vivencia, arte de la crónica, ruptura digresiva, galería de retratos, hipotiposis documental.

Así como Philippe Artières, en *Rêves d'histoire* (2006), recorre los "entrelugares": corredores, escaleras, escalas, bares portuarios, Patrick Boucheron menciona en *L'Entre-temps* (2012) los "pliegues" donde se borran las grandes coherencias, las raíces y otras continuidades temporales en las que nos encanta creer: una manera de "fruncir la frisa del tiempo".[34] Atenas existe en los momentos de debilidad, no solo en la época de Pericles. En otras palabras, también hay

[33] Abad Charles Batteux, *Principes de la littérature*, 5ª ed., vol. 2, París, Saillant & Nyon, 1774, p. 329 [trad. esp.: *Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de bellas letras y de bellas artes*, 9 vols., Madrid, Imprenta de Sancha, 1797-1805].

[34] Patrick Boucheron, "Apologie pour une histoire inquiète. Entretien", disponible en línea: <www.nonfiction.fr>.

—sobre todo hay— historia cuando no hay Historia. Más que establecer cronologías, el historiador escribe el tiempo. Mejor: difunde temporalidades en un texto.

La construcción narrativa (la "composición", como se decía en el siglo XIX) es la estructura sobre la cual descansa todo, el orden detrás del desorden; es el razonamiento hecho relato. Un mismo tema atraviesa los nueve libros de la *Historia:* la oposición fatal entre los griegos y los bárbaros. La escritura de Heródoto fluye quizá como un río, con la calma del *fluens* ciceroniano, pero el curso de la narración —hilo del agua, hilo del relato— crece por obra de torrentes, fuentes, tormentas. Como los narradores jónicos, Heródoto integra escenas, discursos, descripciones, conversaciones y anécdotas. Sin embargo, ningún desvío es gratuito: Egipto, conquistado por Cambises, pertenece al Imperio persa, y por lo tanto no es inútil interesarse por el Nilo, las pirámides y el embalsamamiento. Un acontecimiento inesperado suspende admirablemente el acmé de la batalla: el diente que Hipias pierde en la arena al desembarcar en Ática, el rebuzno del asno que defiende al ejército de Darío en Escitia.

Estas digresiones no sirven solo para divertir al lector: enriquecen una problemática unificada. Es ese genio de la narración el que mortificará a Tucídides y, mucho después de él, a los metódicos del siglo XIX (la sociedad griega no tenía aún "aprecio por la verdad totalmente desnuda").[35] La construcción narrativa, desde luego, depende del razonamiento que pone en juego. La historia universal a la manera de Polibio nos eleva a mucha altura. Saul Friedländer orquesta un canto, Pierre Rosanvallon arma una estructura, Romain Bertrand equilibra una balanza. El comparatismo obliga a ver doble o triple, y toda investigación que ponga en

[35] Amédée Hauvette, *Hérodote, historien des guerres médiques*, París, Hachette, 1894, p. 505.

contacto el pasado de un objeto y el presente de una cuestión hace zigzaguear un poco. Hay libros-catedrales, libros-rompecabezas, libros-estelas, libros-geometrías, libros-caminos que trepan las faldas de una colina. Todos tienen una profunda unidad, como los cuadros de Cézanne, donde cada punto tiene "conocimiento de todos los otros".[36]

No son siempre los personajes los que actúan o las acciones las que efectúan. Como lo oscuro en Rembrandt, como una superficie de color uniforme en un retrato de Manet, la ausencia puede contar. Hay una inteligencia de la duda, una vibración del silencio, una integridad del fragmento, una plenitud del vacío. Y el relato cede su lugar a algo distinto: una atmósfera.

La creación en ciencias sociales podría tomar *la forma de una experimentación sobre la forma.* Se trata de desarrollar nuevas ficciones de método. Por ejemplo, contar una historia de manera regresiva, no a partir del punto más alejado del pasado, sino alejándose poco a poco del momento presente; seguir a un personaje con la cámara al hombro, respetando las posibilidades que se le abren, sus futuros todavía abiertos; inaugurar un relato con varios comienzos, pero sin darle fin (y a la inversa); cotejar retazos de vida; hacer la historia de una incoherencia; asociar conversaciones literales, imágenes-citas, videodocumentos. El formato de los textos sería reducido, como un artículo periodístico o una novela breve, a fin de que sean más contundentes. En el caso de un relato más largo, el desglose sería el de una serie de televisión. El ritmo, el de un *thriller.* En otro lugar, el historiador utilizaría el futuro anterior, que integra a la vez el carácter consumado de los acontecimientos y nuestra mirada retrospectiva. Ese es, por lo demás, el tiempo fetiche de

[36] Rainer Maria Rilke, citado en Françoise Cachin *et al.*, *Cézanne. Paris, Galeries nationales du Grand Palais...*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 172.

Modiano: "El futuro anterior es el tiempo del pasado revisitado y de la reparación imposible. Es un tiempo que contiene diferentes capas, diferentes espesores".[37] O el futuro simple, pronunciado desde el pasado. O el presente, a la vez para el pasado y para hoy.

La condena del placer —gusto, interés, emoción estética— en nombre de la verdad se remonta, una vez más, a Tucídides, a quien asquean las "charlatanerías teatrales". Desde la época de las Luces, la deducción se asocia a las ciencias y lo deducido a las letras. En el siglo XIX, en Alemania, Francia, Estados Unidos, una vez que la historia se define como una disciplina universitaria, organizada alrededor de cursos y seminarios cerrados, los historiadores se ponen a escribir para sus pares, dentro de un círculo ultraespecializado. ¡Hay que ser petulante para querer llegar a otra gente y no solo a los colegas! "Lector" se torna una palabra sospechosa, si no tabú. El ensimismamiento académico autoriza al investigador a no producir otra cosa que artículos de revista o, en su defecto, libros que se leerán por obligación profesional.

Es posible rehabilitar en las ciencias sociales el placer del lector. No solo su beneficio intelectual, sino también su interés, su curiosidad, su pasión, la lectura "al pie de la letra" de nuestros doce años, que no obstaculiza sino que, al contrario, alienta los abordajes más distanciados. ¿Decía otra cosa Rabelais? Podemos imaginar una historia que, sencillamente, tengamos ganas de leer por ser nueva y cautivante, pero también por aliar la sobriedad a la obstinación, por hacer un esfuerzo de desciframiento que sea en sí mismo perturbador, por llegar en su búsqueda a algo universal. Sin duda es eso lo que consiguen los libros que se leen "como novelas", lo cual —como se advertirá— no implica

[37] Patrick Modiano, entrevista, en *Madame Figaro*, 9 y 10 de noviembre de 2012.

recurrir al *pathos* de la historia-tragedia ni al efecto de real que da carnadura.

¿Ciencias sociales que procuren placer? La idea parece provocativa, pero en la República de las Letras y hasta mediados del siglo XIX la intención era bastante banal. La división efectuada por Bayle en su *Diccionario* —una narración histórica y un gran comentario— apunta precisamente a "captar mejor el gusto del público". El sabio prevé también lugares un poco joviales para mitigar la sequedad del diccionario y "relajar a los lectores".[38] Rigor extremo y cuidado del lector: como la *Enciclopedia* medio siglo después, la revolución intelectual y narrativa de Bayle tiene por condición el éxito comercial y, por ende, la aprobación del lector. En el siglo XIX, Stendhal recuerda, en *Racine y Shakespeare,* que antes de Barante la historia de Francia era "demasiado fastidiosa de leer". Tras devorar en sus días de colegial *Los mártires,* Augustin Thierry se niega a escribir "un libro de pura ciencia, instructivo para quienes buscan, repelente para la masa de los lectores".[39] En Francia, *La vida de Jesús,* de Renan, es uno de los más grandes éxitos de librería del siglo XIX. En nuestros días, la invención de nuevos objetos históricos procura un placer que no brindan las lecciones escolares aprendidas de memoria: los tatuajes, las pancartas, los letreros de neón y los grafitis estudiados por Philippe Artières, o las estaciones y las casas embrujadas estudiadas por Stéphanie Sauget.

Dar placer, pero también complacerse. Uno se siente dichoso de lanzarse a una búsqueda porque investiga y descubre, pero también porque ejerce intensamente su libertad.

[38] Pierre Bayle, prefacio de la primera edición y "Dissertation", en *Dictionnaire historique et critique, op. cit.,* pp. 2 y 2979.

[39] Augustin Thierry, prefacio a *Récits des temps mérovingiens* [1840], en *Œuvres complètes,* vol. 4, París, Michel-Lévy, 1868, p. 5 [trad. esp.: *Relatos de los tiempos merovingios,* Madrid, Calpe, 1922].

Porque ha escogido el lugar donde su mente va a vivir durante varios años. Por eso no hay que vacilar en abordar un tema que nos toca personalmente, emprender una investigación motivada por un hecho personal, una búsqueda identitaria: admiración, amor, deseo, recuerdo de infancia, sentimiento de estar en deuda, pero también abandono, suicidio, pérdida, exilio, escándalo del racismo, del antisemitismo, de la misoginia, de la homofobia, de la dominación social. Investigador, no tengas miedo de tu herida. Escribe el libro de tu vida, el que te ayude a comprender quién eres. El resto se dará por añadidura: rigor, honestidad, excitación, ritmo.

En la década de 1860, un maestro se prescribía a sí mismo: "Tener pasión. Conservar en mis libros un aliento, uno y fuerte, que, elevándose desde la primera página, arrastre al lector hasta la última. Mantener mi febrilidad".[40] Estas tres palabras podrían ser una divisa para el investigador. ¿Una nueva coacción? Claro que sí. Como la vida en sociedad, las ciencias sociales son una mixtura de derechos y deberes, y los deberes solo están ahí para acrecentar la libertad de todos.

[40] Émile Zola, "Notes générales sur la nature de l'œuvre", en *Les Rougon-Macquart*, vol. 5, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1742.

XI. EL TEXTO-INVESTIGACIÓN

> Mi propósito no es enseñar aquí el método que cada uno debe seguir para conducir bien su razón, sino únicamente hacer ver de qué modo he tratado de conducir la mía.
>
> René Descartes

En este capítulo querría sacar a la luz el subtexto de mi *Historia de los abuelos.*[1] Ese libro es una experiencia literaria y epistemológica consistente en *contar el método.* Ya no se trata de renovar la escritura de las ciencias sociales mediante la combinación de la revolución metódica del siglo XIX y la revolución novelesca del siglo XX. La cuestión pasa más bien por inscribir las ciencias sociales en una forma que tenga a la vez algo de la investigación, el testimonio, la autobiografía, el relato: historia en cuanto pone en juego un razonamiento, literatura en cuanto da vida a un texto. Esta hibridación permite no solo representar las acciones de los hombres, sino también comprenderlas por obra de un razonamiento que, desplegado en un texto, produce una emoción.

La situación del investigador

Para actualizar la potencialidad literaria de las ciencias sociales, es necesario oponerse al modo objetivo, que ni la in-

[1] Empecé a hacerlo en "Écrire l'histoire de ses proches", en *Le Genre Humain,* septiembre de 2012, pp. 35-59, así como en Ivan Jablonka y Annette Wieviorka, *Nouvelles perspectives sur la Shoah,* París, Presses universitaires de France, 2013, e Ivan Jablonka (dir.), *L'Enfant-Shoah,* París, Presses Universitaires de France, 2014.

vención de la novela moderna ni el surgimiento de la historia-problema han conseguido hacer desaparecer. Ese modo niega la subjetividad del narrador al disimularla en una ausencia-omnipresencia. Al postular que la objetividad implica el sacrificio del yo, trata de deshacerse de todo lo que no sea realidad "exterior". Como esto es imposible, sustituye el punto de vista del investigador por el punto de vista sin punto de vista del narrador-Dios.

Estos procedimientos no serían de gran trascendencia si no se acompañaran de un renunciamiento. Como explica Popper, los cientificistas que eluden la cuestión del punto de vista adoptan un punto de vista sin ser conscientes de hacerlo, y esta ignorancia anula sus presuntos esfuerzos en procura de la objetividad, ya que es imposible posar una mirada crítica sobre el trabajo que hacemos si no tenemos en claro la óptica que nos es propia.[2] De ahí esta hipocresía del cientificismo: la censura de los juicios de valor jamás impidió instilar valores. A esta debilidad narrativa y epistemológica se suma un defecto de naturaleza política. La historia sin relieve tiene las deficiencias del discurso de autoridad: su superficie sustrae al lector las complejidades de las operaciones efectuadas por el historiador, y la nota a pie de página es un pobre remedio a esa opacidad. La investigación se presenta como un producto final, un resultado ya cocinado y no, precisamente, como una investigación. Para decirlo en una palabra, el modo objetivo ya no es compatible con la exigencia de las ciencias sociales.

Si los cientificistas temen tanto el "yo" *[je]*, es porque solo ven en él un tipo de subjetividad: la del yo *[moi]* aborrecible de Pascal, intimista, impúdico, complaciente, au-

[2] Karl Popper, *Misère de l'historicisme* [1945], París, Presses Pocket, col. Agora, 1988, pp. 190 y 191 [trad. esp.: *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1987].

tocentrado, el yo-parcialidad de la historia-panegírico o de la historia-requisitoria. Lo encontramos, en efecto, aquí y allá, por ejemplo cuando Gibbon aborda la conversión de Constantino al cristianismo: "Un siglo servil y afeminado adoptó con facilidad la sagrada indolencia de la vida monástica".[3] ¿Cuál es el verdadero defecto del *Kaiser Friedrich der Zweite,* de Kantorowicz, más allá de la falta de aparato crítico? ¿Que sea groseramente hagiográfico, pro-tonazi? Después de todo, el historiador también es un individuo y Kantorowicz, a fines de los años veinte, tenía derecho a trabajar sobre la figura de un emperador porque esperaba la llegada de otro "gran hombre". Lo inaceptable, desde un punto de vista metodológico, es que no haya sido capaz de tomar ninguna perspectiva ni respecto de sus fuentes ni respecto de sus convicciones. Por no discutirlas, hace coincidir furtivamente su posición personal y el saber histórico. Allí está la deshonestidad: el ego del historiador gobierna bajo mano el relato.

Sin embargo, muchos historiadores han reconocido la presencia de su yo en su investigación. Augustin Thierry defiende al tercer estado por "piedad filial". En su prefacio de 1869 a la *Histoire de France,* Michelet reivindica la imbricación entre la historia y el historiador: "No hay retrato exacto ni conforme al modelo en que el artista no ponga un poco de sí mismo". Una admisión de que el historiador está presente en su historia como el narrador en su texto, homodiegético. En la década de 1930, Beard critica el mito neorrankeano de la objetividad, "ese noble sueño", recordando que todos los historiadores están bajo la influencia de su educación, sus creencias, sus experiencias, sus intereses de

[3] Edward Gibbon, *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* [1776], París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1983, p. 1157 [trad. esp.: *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano,* 8 vols., Madrid, Turner, 1984].

clase, de sexo o de raza. Por ejemplo, Ranke encarna la reacción conservadora prusiana.[4]

Podría creerse que esta confesión no es más que una coquetería, un prurito romántico o una provocación de activista. En realidad, tiene un alcance considerable. Revela una segunda subjetividad, desconocida para los cientificistas: la del investigador situado. Esa subjetividad no consiste en hacer confidencias o dar una opinión propia, sino en *saber desde dónde se habla.* En sociología, por ejemplo, indica el punto de vista del sociólogo en cuanto procede de un sociólogo; en cuanto es un instrumento de documentación y análisis, y en cuanto incita a la reflexividad.[5] Todo investigador está en situación, pero no basta con recordarlo. Es preciso además que asuma su yo *[moi],* su arraigo espacio-temporal, su categoría social, sus intereses, su filosofía, su posición en el campo, es decir que calcule la distancia que separa su punto de anclaje y el objeto de estudio que se ha asignado. Ese esfuerzo de localización ayuda a no engañarse con los propios prejuicios, a no ser rehén de sus intereses, una marioneta de sí mismo. Nos permite, mejor que la empatía y el *Verstehen,* liberarnos de nosotros mismos.

La objetividad en historia no tiene, entonces, nada que ver con la desaparición del yo, la neutralidad (o, mejor, la neutralización), el escamoteo omnisciente del narrador. Se basa, al contrario, en la descripción de su posición, previa a la crítica individual y colectiva de sus hipótesis. El problema no es ser un heredero, es callar que uno lo es. Tres "yos" contribuyen al proceso epistemológico: el yo-testigo, el yo de investigación y el contra-yo.

[4] Charles Beard, "That Noble Dream", en *The American Historical Review,* vol. 41, núm. 1, octubre de 1935, pp. 74-87.

[5] Richard Brown, *Clefs pour une poétique de la sociologie* [1977], Arles, Actes Sud, 1989, p. 85.

El yo-testigo. El investigador está en contacto directo con su objeto de estudio, aunque solo sea porque las operaciones de la investigación —el registro, el encuentro, la experiencia— se hacen en presente. Somos los contemporáneos de la historia. Puede suceder incluso que el científico haya estado mezclado en los acontecimientos que relata. Es el caso de los memorialistas, de Retz a Lanzmann. Y también el de varios historiadores antiguos: Heródoto, Tucídides, Jenofonte, Salustio. Presente en su historia como historiador y como personaje, Polibio explica con simplicidad que le es preciso "poner algo de variedad en los términos utilizados para hablar de mí", dado que la repetición constante de su nombre terminaría por cansar y hasta irritar. Es comparable la situación de los etnólogos, los sociólogos y los reporteros: la observación participante los vuelve menos tímidos que los historiadores. El antropólogo viajero recomendará exhibir su "coeficiente personal a la luz del día": aumenta así el valor de su testimonio.[6] "Testigo entre los hombres", tal podría ser la divisa del investigador. Es la de Joseph Kessel, uno de los grandes periodistas del siglo XX, que la pone en el frontispicio de sus obras.

El yo de investigación. Toda la corriente hermenéutica, de Dilthey a Ricœur, destaca la implicación personal del investigador, debido a la pertenencia de este al mundo que describe. Interpretación, comprensión, experiencia de la alteridad, simpatía por los otros hombres, empatía o sentimiento de indignación son el motor del conocimiento. El hecho de que los acontecimientos estén muy distantes, como coagulados en su irreversibilidad, no cambia nada: el historiador no puede escapar a su propia historicidad. Como dice Carl Becker en los años treinta, hacemos historia no sobre

[6] Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, en *Miroir de l'Afrique*, París, Gallimard, col. Quarto, 1996, p. 395 [trad. esp.: *El África fantasmal. De Dakar a Yibuti (1931-1933)*, Valencia, Pre-Textos, 2007].

lo que es importante en sí, sino sobre lo que nos toca, nos golpea, resiste a nuestra inteligencia. Puesto que "la historia es inseparable del historiador",[7] es vano oponer subjetividad y objetividad: una es la profundización crítica de otra.

El contra-yo. La "neutralidad" no es posible ni deseable: los valores, sean cuales fueren, fundan la humanidad del investigador. Es preferible, por lo tanto, sacarlos a la luz, es decir, luchar contra uno mismo, contra sus secretos de fabricación, contra sus preferencias, contra la evidencia narcisista por la cual se juzga normal ser uno mismo: etapa un poco incómoda, sobre todo si uno es un excomunista que trabaja sobre el comunismo, un nieto de deportados que escribe sobre la Shoah, etc. Esta introspección hace que la mirada del investigador —la mirada del hombre que pretende decir la verdad sobre los otros— sea más objetiva y menos brutal. Al exponer su método, el investigador desmitifica su persona y desacraliza su discurso.

A Karl Mannheim, que cree que el intelectual debe emanciparse de las tradiciones para poder posar una mirada libre sobre el mundo, Popper responde que la objetividad no se basa en la imparcialidad de los científicos (como ese "antropólogo llegado de Sirio"), sino en el carácter antagónico y público de la ciencia.[8] De hecho, esa confrontación y esa publicidad comienzan bastante antes, en el momento en que el investigador acepta considerar su implicación en el proceso de conocimiento. Al develar la posición biográfica, familiar, académica, social y política desde la que habla (antes de indi-

[7] Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique,* París, Seuil, col. Esprit. La Condition Humaine, 1954, p. 51 [trad. esp.: *El conocimiento histórico,* Barcelona, Idea, 1999].

[8] Karl Popper, "La logique des sciences sociales", en Theodor W. Adorno, Karl Popper *et al., De Vienne à Francfort. La querelle allemande des sciences sociales* [1969], Bruselas, Complexe, 1979, pp. 75-90 [trad. esp.: "La lógica de las ciencias sociales", en Theodor W. Adorno *et al., La disputa del positivismo en la sociología alemana,* Barcelona, Grijalbo, 1973, pp. 101-120].

car el rumbo de su investigación), organiza las condiciones de su propia crítica: un discurso es criticable y, por lo tanto, científico porque está armado de un punto de vista. La puesta en situación del investigador es un elemento previo a la puesta a prueba de sus hipótesis. Esta crítica del absolutismo en la ciencia tiene un beneficio en la literatura: el arraigo en una historia, un medio, un campo contradice el mito del "niño expósito" que se ha hecho solo, no tiene que rendir cuentas a nadie y es únicamente heredero de Shakespeare o Rimbaud.

Podemos decir, pues, que la objetividad en las ciencias sociales reside, colectivamente, en el debate crítico, e, individualmente, en el análisis de la situación propia. Así como el rechazo del yo *[moi]* caracteriza al cientificismo, el autoexamen del investigador, la objetivación de aquel que objetiva (para hablar como Bourdieu), son parte del método de las ciencias sociales. La adopción de "un punto de vista sobre nuestro punto de vista" permite romper con los no-dichos del modo objetivo.[9] Es de lamentar que Bourdieu no haya aplicado este "programa de antropología cognitiva reflexiva" ni en su artículo acerca de los solteros de Béarn ni en sus estudios de etnología cabileña, y lo haya hecho apenas en *Homo academicus,* donde la experiencia personal del sociólogo —su "conocimiento autóctono"— fue, sin embargo, decisiva.

Como se ve, el análisis del yo en el marco de un ejercicio reflexivo no lleva la marca del relativismo; al contrario, es ese análisis el que hace más objetivo el conocimiento. La activación de todos esos "yos" participa del método de las ciencias sociales y puede aquí coincidir con la literatura bajo la forma de un socioanálisis autobiográfico.

[9] Pierre Bourdieu, "L'objectivation participante", en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* vol. 1, núm. 150, diciembre de 2003, pp. 43-58 [trad. esp.: "La objetivación participante", en *Apuntes de Investigación del* CECYP, año IX, núm. 10, Buenos Aires, 2005, pp. 87-101].

EL "YO" *[JE]* DE MÉTODO

El "yo" *[moi]* del investigador guía y enriquece su trabajo, pero no aparece necesariamente en la narración bajo la forma de un "yo" *[je]*. Un yo y otro: la distinción es capital. En efecto, una cosa es reconocer teóricamente el papel de la subjetividad en una obra de epistemología, un libro de conversaciones o una autobiografía tardía, y otra es asumirlo en los trabajos científicos que uno mismo encara. El "yo de investigación" es una virtud comprensiva heredada de la tradición hermenéutica; pero el "yo" *[je]*, al inyectar esa epistemología en el corazón de la narración, incita a escribir un texto. El "yo" es el pronombre tabú por el que se pasa del modo objetivo al modo reflexivo, del verismo hialino al relato de una indagación, de la impersonalidad académica a la bitácora de investigación y la autobiografía crítica.

En Heródoto, la primera persona del singular forma plenamente parte del razonamiento y, por consiguiente, de la narración. Más allá de la referencia al individuo que es el viajero investigador, el "yo" *[je]* tiene varias funciones: atestigua la presencia física del testigo (el que va a Tebas, el que describe un monumento, el que solo ha visto al fénix en pintura), constituye un eslabón del razonamiento (hipótesis, argumento de verosimilitud, comparación entre diferentes versiones, confesión de impotencia), expresa el juicio del autor (orgullo insensato de Jerjes, sabiduría de Ciro). En diversos grados, volvemos a encontrar estas funciones en los memorialistas de la era clásica, así como en algunos trabajos del siglo XX. *Beyond a Boundary* (1963), libro de Cyril L. R. James consagrado al críquet en las sociedades caribeñas, tiene en parte un carácter autobiográfico, ya que ese deporte marcó la infancia del autor, su vida profesional, su conciencia racial y su politización, a través de la doble experiencia de jugador y periodista deportivo. Duby también habla como testigo. En *El domingo de Bouvines* (1973),

cuenta haber "conocido campesinos que aún temblaban un poco cuando el mal tiempo los forzaba a cosechar un domingo". Ese "yo" *[je]* expresa una modestia epistemológica, que no apunta tanto a dictaminar lo verdadero como a sugerir lo probable: "Es mi manera de advertir al lector".[10]

Por antiguo que sea su uso, podríamos considerar el "yo" como una *frontera* de las ciencias sociales, una perspectiva abierta de par en par. Sus tres funciones se entrelazan en el hilo de la narración.

En primer lugar, se trata de *indicar una situación*. Ese "yo" de posición sirve para reconocer una filiación, un arraigo, un recorrido, una pertenencia, una motivación, un gusto, una preferencia, un sistema de valores. Si se acepta la idea de que la historia es inseparable del historiador o de que hay tropos que estructuran su visión, es menester procurar que el texto dilucide la relación particular e íntima con el objeto de estudio que se ha elegido, que uno ha elegido para sí. Este autoanálisis, efectuado *in situ*, permite al investigador-escritor realizar sobre sí mismo una operación que practica habitualmente con los otros: la contextualización.

En segundo lugar, *desplegar un razonamiento*. Ese "yo" *[je]* indagador permite describir el registro (lo que hacen Schliemann, Leroi-Gourhan o Brunet cuando excavan) y el encuentro (lo que hacen Malinowski y los sociólogos de Chicago), así como la experiencia (lo que hace un equipo médico cuando describe su protocolo). Sirve para exponer la razón histórica: argumentar a favor y en contra, ponderar los factores en presencia, facilitar la proliferación y destrucción de hipótesis, explicar, justificarnos, refutarnos, aducirnos contraejemplos, cuestionar nuestro método y, finalmente, decidir según nuestro leal saber y entender después de haber expuesto nuestras razones. Esta explicitación deja

[10] Georgés Duby, *L'Histoire continue*, París, Odile Jacob, 1991, p. 81 [trad. esp.: *La historia continua*, Barcelona, Debate, 1993].

ver el modo de uso de la investigación, su código fuente, y prepara, por lo tanto, la discusión crítica. Por esa razón, el uso del *"I"* (o del *"we"*) es tan frecuente en las ciencias más rigurosas, física, biología, medicina, economía matemática, esas "ciencias duras" que calificamos de tan objetivas: "yo mido, yo utilizo, yo creo, yo busco, yo encuentro, yo no encuentro, yo muestro, yo observo, yo comparo".[11]

Para terminar, *dar testimonio de un rumbo*. Este es el "yo" *[je]* de emoción. El investigador no es un robot, sino un individuo que ha invertido parte de su vida en una investigación. Sería sorprendente que, en el transcurso de esta, no sintiera nada, no se asombrara de nada, no aprendiera nada. ¿Por qué no habría de hablar de los infradescubrimientos sobre los cuales descansa el "resultado" final? ¿Por qué no habría de admitir que lo conmovió un paisaje, lo estremeció un encuentro, lo molestó una situación, lo desestabilizó un descubrimiento? No hay aquí egocentrismo alguno, solo una mera constatación: el proceso de conocimiento suele hacer tambalear nuestras certezas. Esta implicación del investigador (lo que podríamos llamar el gobierno del saber) muestra que es tanto el organizador de la investigación como su objeto, su sustancia.

El "yo" de posición, el "yo" indagador y el "yo" de emoción constituyen las tres formas del "yo" de método. Este triple "yo" pronominal, propio de un narrador a la vez distanciado y homodiegético, es una de las pasarelas que comunican las ciencias sociales con la literatura. Pertenece al ensayo, el reportaje, la investigación, el relato del testigo, el diario de viaje, pero no a la novela realista, que lo disimula

[11] Dos ejemplos entre miles: Michelangelo von Dassow *et al.*, "Surprisingly Simple Mechanical Behavior of a Complex Embryonic Tissue", en *PLOS ONE*, vol. 5, núm. 12, diciembre de 2010, y Alwyn Young, "Inequality, the Urban-Rural Gap and Migration", en *The Quarterly Journal of Economics*, vol. 128, núm. 4, 2013, pp. 1727-1785.

para aumentar el efecto de real, ni a la autobiografía clásica, que es autocentrada. Un investigador-escritor dice "yo" para deshacerse de sí mismo y hablar de los otros más objetivamente, mientras que un novelista habla de ellos sin objetividad y un autobiógrafo habla de sí subjetivamente.

El "yo" de método, cruce de fuerzas, grupos, coacciones, tendencias, doblega la subjetividad: nos recuerda que somos "nosotros mismos" tanto por nuestra unicidad y nuestra libertad como por el encuentro en nosotros de procesos que nos superan. No "yo, yo, yo", sino "él-yo", en cuanto estoy construido, formado por cosas distintas de mí, intersección de haces que se llaman instituciones, clases sociales, valores, principios educativos. La perspectiva que tomo con respecto a mí mismo me asigna un pequeño lugar en el cuadro, un punto de apoyo desde el cual me lanzo. Ese "yo" se comunica pues fácilmente con el "nosotros" del equipo, del colectivo reunido sobre la base de un proyecto, lejos del "nosotros" mayestático, enfático y hueco.

Consecuencia: el "yo" de método puede ponerse en juego con prescindencia del tema de estudio. No hace falta trabajar sobre nuestra ciudad, nuestro partido o nuestra familia para beneficiarnos con sus virtudes epistemológicas. Puesto que es a la vez un razonamiento y una forma, un razonamiento en una forma. Permite, mejor que la nota a pie de página, fisurar el modo objetivo, que escamotea la integridad del proceso de investigación para no entregar más que un resultado relamido y superficial. Recuerda, por medio de relatos encastrados, que un individuo en situación se ha lanzado a una búsqueda, ha buscado, visto, sentido. Ya no es la Historia la que habla, es el buscador. El enunciado tiene finalmente un enunciador.

En *Composición francesa,* la infancia bretona de Mona Ozouf ilumina las identidades regionales, las creencias religiosas, las diferencias sociales, las geografías de lo cotidiano y las relaciones de género, así como todas ellas explican la

educación de la niña. Volvemos a encontrar esta tensión entre individuo, grupo social y nación en Michel Winock, tanto en su biografía familiar *Jeanne et les siens* como en el pionero *La République se meurt,* donde el estudiante de 20 años cuenta su descubrimiento de la política francesa e internacional a fines de la década de 1950, de Poujade a De Gaulle y del informe de Jrushchov a la tortura en Argelia. Autobiografías, historias de vida, crónicas, historias, esos libros logran emocionar, cautivar y hacer comprender, todo a la vez.

De la misma manera, *Tristes trópicos* (1955) concilia la cientificidad y la literariedad del "yo" *[je].* Lo literario, en ese relato, no es la descripción de una puesta de sol o la ambición novelesca que, según confiesa el propio autor, iba a resultar en un "muy mal Conrad". Aquí, la literatura es la nueva forma mediante la cual el antropólogo viajero desestabiliza lo familiar y domestica la extrañeza. Es imposible ser el ojo absoluto surgido de las nubes. Al contrario, Lévi-Strauss recurre en forma sistemática a un "yo" *[je]* de método.

Se reconoce como producto de una historia: judaísmo, recuerdos provenzales, afición por la montaña, catedrático de filosofía, tedio en la Sorbona, atracción de las sabanas del centro de Brasil. Cuenta los preparativos de la investigación: compras en mayoristas parisinos, elección de los hombres y las mulas en Cuiabá, aprendizaje del nambikwara, obligación de levantarse con el sol y ser el último en acostarse. Describe, más allá de las diferencias, el parentesco de los sistemas culturales, la fraternidad del "salvaje". Expresa sus sentimientos, entusiasmo, sorpresa, concupiscencia, cansancio, aburrimiento, dudas, hasta lo más inconfesable: "¿Qué hemos venido a hacer aquí? ¿Con qué esperanza? ¿Con qué fin? ¿Qué es exactamente una investigación etnográfica?". Deja traslucir la melancolía que se apodera de él frente a esos hombres condenados a la extinción, víctimas y opuestos de nuestra "modernidad".

El antropólogo debería inmunizarse contra los detalles, las anécdotas de aventurero, los sucesos insignificantes. "Las verdades que vamos a buscar tan lejos solo tienen valor si se las despoja de esa ganga", ironiza Lévi-Strauss en la introducción. El libro lo desmiente de manera admirable: sin su ganga y la vida del buscador, el oro no es más que un metal común. Treinta años después, el escritor se preguntará si no hay en *Tristes trópicos* una verdad más grande que en sus obras eruditas, porque ha "reintegrado al observador al objeto de su observación", con todas las distorsiones resultantes, como en un objetivo fotográfico *fish-eye.*[12]

Contar la investigación

El uso del "yo" *[je]* es una libertad epistemológica antes de ser una elección de escritura. A la historia-resultado se preferirá —por razones científicas— la verdad-proceso, es decir, la manera racional, explicable, enmendable con que uno se ha encaminado hacia una meta. La pregunta, la indagación, la investigación, la demostración son los jalones del camino cognitivo. A la inversa, un hecho sin su prueba, sin el razonamiento que lo expresa, no tendría mucho interés por "verdadero" que fuera. Como dice Perec al citar a Marx al final de *Las cosas:* "El medio forma parte de la verdad en la misma medida que el resultado. Es preciso que la búsqueda misma de la verdad sea verdadera".

Quien desconfíe de la historia-resultado, Palas Atenea nacida con todas sus armas de la cabeza de Zeus, abrirá su taller a todos. A falta de interés en los secretos de alcoba, las puertas falsas y otras bambalinas de la Historia, podemos organizar una visita a los del libro mismo. Invitado a

[12] Claude Lévi-Strauss, conversación en *Apostrophes,* Antenne 2, 4 de mayo de 1984.

pasar del otro lado de la barrera, el lector descubre una investigación en curso, impaciente por exponer sus razones, sus postulados, sus definiciones, sus asociaciones de ideas, y ansiosa por desenmarañar las operaciones lógicas y archivísticas de las que está tejida, con sus argumentos, sus pruebas, sus procedimientos, sus ordenamientos, sus lagunas, sus éxitos, sus fracasos. Para el lector es útil comprender cómo permite la historia comprender; en otras palabras, comprender al cuadrado.

Para el investigador, es gratificante mostrar cómo se fabrica el conocimiento. Es importante mostrar que la historia se hace en un taller pero también afuera, a la manera de los impresionistas que pintaban al aire libre. Es agradable recibir como un amigo a quien no es especialista, en vez de encerrarlo en el papel de un admirador pasivo. Ese álter ego habría podido hacer lo mismo que yo, por poco que hubiera tenido el tiempo y las ganas de hacerlo. Al escribir la historia como la historia de nuestros tanteos, nos convertimos en lo que somos: escribidores que tratan de producir enunciados de verdad, no autoridades que decretan lo que es verdadero.

Este principio de coproducción del saber ejerce una indudable influencia sobre la construcción narrativa. Antes de llevar al visitante a los apartamentos, es conveniente hacerlo trepar al andamiaje. Así como hay techos con vigas a la vista, hay relatos con pruebas a la vista, una historia con entramados, que consiste en mostrar cómo se sostiene todo el edificio. La investigación se exhibe en su totalidad —estructura, construcción, molduras—, en la duración de su trabajo (así como se dice que la madera "trabaja") y el espesor de su génesis, su realización y su inconclusión, porque es inseparable no solo del proceder intelectual que sigue, sino también de las dificultades que ha planteado y continúa planteando. Como el historiador y el sociólogo, el antropólogo puede especificar las condiciones de su observación, al

contrario de esos investigadores que prefieren discurrir sobre "conclusiones que surgen ante nuestros ojos sin la menor explicación".[13] El relato de la investigación permite tocar su textura. La tela deja adivinar el esbozo, el montón de color, el movimiento del pincel. Aquí se consuma la ruptura con la "estética de lo finito", que es la huella del academicismo tanto en las ciencias sociales como en la pintura.

En el fondo, el modo objetivo es paradójico. Elegido por la historia-ciencia, produce un relato saturado de efectos de real, expulsando de él las pruebas y otros elementos críticos, relegados a notas residuales. Para respetar mejor la exigencia de las ciencias sociales, podríamos desplazar el centro de gravedad de la narración y dedicar una parte del relato a la investigación misma, es decir, a la manera como se ha razonado, indagado, dudado, probado. El corazón del libro ya no sería el relato histórico, sino el *relato del razonamiento histórico,* el reportaje de la actividad intelectual sin la cual la historia no sería más que un "narrado" superficial.

Tenemos todo para ganar con este cambio. La investigación tiene la milagrosa propiedad de adoptar el método de las ciencias sociales sin dejar de apasionar al lector: estancia de Malinowski entre 1914 y 1918 en un archipiélago mar adentro de Nueva Guinea Oriental, donde varios millares de personas asociadas entre sí se intercambian brazaletes y collares de conchas desprovisos de toda función utilitaria; investigación de Nuto Revelli tras las huellas del "desaparecido de Marburgo", un alemán solitario que vivía en el cuartel de San Rocco, daba paseos a caballo todas las mañanas y hablaba con los niños, antes de que en el verano

[13] Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental* [1922], París, Gallimard, col. Tel, 1989, pp. 58-60 [trad. esp.: *Los argonautas del Pacífico occidental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica,* vol. 1, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1986, p. 21].

de 1944 los partisanos lo mataran: ni héroe ni verdugo, más bien un buen hombre. En las grutas del Paleolítico superior, Leroi-Gourhan nos invita a descubrir los dibujos abstractos que acompañan las grandes composiciones de animales: puntos, líneas, surcos, cuadrículas, meandros. Después de algunas comparaciones, se percata de su carácter constante y regular. En Las Monedas, España, aparece "el 'garabato' más sorprendente de todo el Paleolítico": círculos y bastoncillos, similares a las figuras incoherentes y pese a ello significantes que algunos dibujan en un pedazo de papel mientras hablan por teléfono.[14] Ese "panel de contornos inacabados", ese "residuo descorazonador de borrones" son en el fondo lo que todo investigador tiene frente a sí. Y Leroi-Gourhan nos habla a la vez de las huellas sibilinas, el enigma que plantean y los esfuerzos que él hace para descifrarlas; es decir, en una palabra, su batalla para comprender. Otra alegoría de la caverna.

Para trascender y cumplir la mímesis, el texto de las ciencias sociales puede tomar la forma de una estructura de doble hélice, compuesta del relato que representa-explica los hechos (como dicen los narrativistas) y del relato de la investigación que ha permitido establecerlos: historia de un objeto e, inseparablemente, historia del individuo en situación que se ha lanzado sobre las huellas del objeto. El texto-investigación, en cuanto forma, consiste, pues, en reunir en un mismo relato el pasado, la prueba y la indagación. Ni el gran hombre, ni el acontecimiento, ni el historiador: su verdadero héroe es el razonamiento. A la larga, las notas a pie de página, esas cicatrices ocultadas con vergüenza, podrán suprimirse: reintegradas a la narración, habrán de convertirse en la materia misma del relato. Esta reincorporación

[14] André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental* [1965], nueva ed. rev. y aum., París, Citadelles & Mazenod, 1995, pp. 204-206 [trad. esp.: *Prehistoria del arte occidental*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968].

tiene algo de una profesión de fe: el razonamiento histórico es el corazón de nuestra actividad.

Transparencia y finitud

Abrir el taller del investigador, construir un razonamiento con vigas a la vista: estas metáforas de la visibilidad tienen estrecha relación con el ideal de la transparencia. Ya no se trata de la "casa de cristal" naturalista, bastante ilusoria, ni de la "transparencia" totalitaria, la de la ausencia de intimidad y la autocrítica forzada. El verismo hialino y el aplastamiento del individuo tienen las mismas consecuencias: aniquilan el debate crítico. La verdadera transparencia es la calidad democrática que tiene una gestión (o una decisión) cuando es íntegra y se ajusta a procedimientos conocidos por todos.

El razonamiento, por lo tanto, es transparente cuando es analítico, es decir, íntegramente explicitado y asumido; cuando se basa en definiciones claras, hipótesis, deducciones, ejemplos y contraejemplos. Cuanto más visible es, más se perciben sus engranajes, sus líneas de fuerza y de falla, sus límites. El esfuerzo por no ocultar nada, que no tiene nada que ver con el exhibicionismo, es también un llamado a la discusión, a esa amistad-rivalidad que funda todas las ciencias. Podría existir el temor de que la transparencia esterilizara el texto; en realidad, preserva más bien algo del no-texto. La exigencia de *accountability,* la expresión de la duda, la confesión de lo inconcluso mellan el carácter "positivo" del discurso, esa plenitud que no tiene para ofrecer otra cosa que su satisfacción. El rigor consigo mismo impide presentar un "resultado" unívoco, y la inquietud del investigador confiere al texto su profundidad narrativa.[15]

[15] Véase Patrick Boucheron, "On nomme littérature la fragilité de l'histoire", en *Le Débat,* núm. 165, mayo-agosto de 2011, pp. 41-56.

Hay algo de estoico en este examen de conciencia. Todo libro de historia podría encomendarse a los *Ensayos:* "Es este un libro de buena fe, lector". Varios escritores se presentaron ante el lector con su finitud encarnada en una obra: Montaigne, san Agustín, Salustio desde el fondo de su retiro. En *Los pobres,* William Vollmann se interesa por recordar que no ha conocido la miseria, contrariamente a London y Orwell, y que, en consecuencia, no sabe de qué está hablando. Al comienzo de *Stèles,* consagrado a los treinta y seis millones de chinos víctimas de la hambruna entre 1958 y 1961 (entre ellos, el padre del autor), Yang Jisheng tiene el coraje de hacer esta confesión: responsable de la propaganda en las Juventudes Comunistas, cantó hasta el final las alabanzas del Gran Salto Adelante: "La pena que sentí por la muerte de mi padre no debilitó mi confianza en el Partido".[16]

¿Qué es lo contrario de la transparencia de la que hablamos? La actitud furtiva de Jauss, que teoriza el uso de la ficción en historia sin preguntarse en qué aspecto esa desrealización le atañe personalmente, por haber sido exvoluntario y oficial de las Waffen-SS. Como dice Stierle, su sucesor en Constanza, en la universidad alemana de la posguerra "la divisa de la borradura del yo *[moi]* frente a la objetividad de la ciencia enmascaraba las más de las veces otro silencio, el silencio frente al horror".[17] ¿El remedio para esta inautenticidad? Que el investigador descienda a sí mismo antes de ir hacia los otros. Puesto que, en definitiva, ¿quién es él para arrogarse el derecho de decir la verdad de los hombres? El investigador interroga y critica a los testigos, pero, pregunta Volney, ¿está él mismo exento de sus defectos,

[16] Yang Jisheng, *Stèles. La grande famine en Chine, 1958-1961,* París, Seuil, 2012, pp. 14-16.

[17] Citado en Maurice Olender, "Le silence d'une génération", en *Race sans histoire,* París, Seuil, col. Points Essais, 2009, pp. 249-291.

su negligencia, sus prejuicios? "¿No es un hombre como ellos?"[18]

Objetivar la propia subjetividad, hacer un registro de sí mismo, abjurar de toda superioridad: estos ejercicios participan del método de las ciencias sociales. Una vez situados en el tablero del mundo, entre los otros, podemos encontrar a estos como sociólogos, observarlos como antropólogos, estudiarlos como historiadores. Péguy se mofaba de los historiadores que se niegan a estar en el "rango histórico", como un médico que se negara a enfermar y morir. Nosotros, los historiadores, también somos seres de historia.

La investigación en ciencias sociales ayuda a los vivos a vivir. Hace inteligible su pasado, su trayectoria, el mundo donde viven. Permite a la gente recorrer épocas y espacios remotos, pero también reapropiarse de su experiencia, recuperar las palabras de las que fue privada por el trauma: abandono, soledad, exilio, pobreza, discriminación, racismo, guerra, muerte. El historiador es un *Mensch* que ayuda a sus semejantes, que es tanto más humano cuanto más trata de comprender lo que hacen los otros humanos, esos hombres en el tiempo que él estudia desde su punto de vista de hombre en el tiempo. La historia es aquello por lo cual nos ligamos a los otros, tanto a nuestros hijos como a nuestros antepasados. Es la pregunta que llevamos en nosotros y que en el invierno de nuestra vida lamentaremos no haber hecho, homenaje interesado que un vivo rinde a los desaparecidos en nombre de los vivos, antes de que le toque a su vez desaparecer.

Una melancolía conmovedora habita *El otoño de la Edad Media* (1919), de Johan Huizinga. "Cuando el mundo

[18] Constantin-François de Chassebœuf, conde de Volney, *Leçons d'histoire prononcées à l'École normale*, París, Baudouin, 1826, p. 21 [trad. esp.: *Lecciones de historia. Pronunciadas en la Escuela Normal el año 1795*, Valencia, Monfort, 1847].

era cinco siglos más joven", los acontecimientos se destacaban con perfiles más marcados. Había menos alivios contra la adversidad; se disfrutaba más ávidamente de la riqueza. Hay que recordar esa facilidad de las emociones si se pretende concebir "la severidad de gusto, la violencia de color que tenía la vida en esos tiempos". Las expresiones de Huizinga, "la vida en esos tiempos", "había entonces", "más que hoy", muestran que el sentimiento de lo pretérito no crea discontinuidad alguna. Al contrario, hay que ir y venir entre el pasado y el presente, de ellos a nosotros, en una vuelta a sí que haga más sensible aún la extrañeza de los hermanos humanos que nos han precedido. Se da a esto el nombre de oración.

El modo reflexivo

A guisa de recapitulación, enuncio los cuatro principios del modo reflexivo, que tiene la virtud de integrar a la narración misma el esfuerzo metodológico.

La implicación del investigador. Aun cuando los siglos hayan cumplido su obra, el investigador está atado a su tema por mil hilos invisibles. Su epistemología se beneficia de un "yo" *[moi]* fiel a la exigencia de Pascal, un anti-Narciso compuesto de un yo-testigo, un yo de investigación y un contra-yo.

El "yo" [je] *de método.* Al integrar la subjetividad del investigador a la narración, el "yo" hace más objetivas las palabras: aclara la posición desde la cual se habla, las circunstancias de la investigación, los pormenores del razonamiento, las certezas y las dudas. Humilde y lúcido, pertenece al protocolo científico.

Un punto de vista sobre el punto de vista. Por estar en situación, el investigador lucha con lo real, en un depósito de archivos o un suburbio, en el fondo de una tumba o en

medio de un campo de dunas, a la búsqueda de huellas. Consciente de su situación, negándose a ver el mundo desde arriba, capaz de ese retorno a sí mismo que en hebreo se llama *teshuvá*, produce enunciados de verdad susceptibles de ser refutados.

La transparencia democrática. Es el razonamiento en su honestidad más grande. Se torna analítico cuando se lo explicita y cuando se apoya en definiciones claras, postulados, hipótesis, deducciones, ejemplos y pruebas. Un investigador no tiene que exhibirse: solo debe decir las cosas y mostrar cómo están hechas.

Dotado de estos principios, el modo reflexivo puede romper con el relato de los novelistas realistas y los historiadores académicos. Prefiere la rectitud a la objetividad, la honestidad al neutralismo, la intranquilidad a la certeza, lo vacío a lo lleno, la explicitación a la ciencia infusa. El narrador objetivo sabe todo y dispensa la información a su capricho; el narrador reflexivo no sabe nada y construye un razonamiento. El modo objetivo practica el método a expensas de la literatura y la literatura a expensas del método, bajo la forma de la historia-tragedia, la historia-elocuencia o la historia-panegírico; el modo reflexivo se hace literatura para contar mejor la actividad científica del investigador. Se reivindica como una investigación y una forma, en nombre del método. Permite vivir la historia, a falta de resucitar a los muertos.

Esta profesión de fe puede ser perturbadora. Hacer altivas protestas de lucidez, presentar una investigación en curso, multiplicar los "tal vez" y los "sin duda" no es una garantía de rigor. En otras palabras, ¿cómo evitar que el modo reflexivo ofrezca otro espectáculo, una puesta en escena de sí? El vapuleador de los efectos de real, de los efectos de Historia, de los efectos de vivencia, de los efectos de estilo, ¿no apelará, él también, a "efectos de honestidad"?

El único efecto que puede reivindicar el investigador es el de distanciamiento, el *Verfremdungseffekt* de Brecht, ese

procedimiento hecho de humor, ironía, advertencia, desilusión y complicidad. En el teatro, el *V-Effekt* incita al espectador a considerar la escena con "ojo investigador y crítico": iluminación muy intensa, visibilidad de las fuentes lumínicas, actuación desplazada de los actores, interpelación del público. La sala, despojada de cualquier magia, ya no crea ningún "campo hipnótico". Brecht establece un paralelo explícito entre el efecto de distanciamiento y la mirada científica. Uno y otra constituyen una "técnica de sospecha sistemática" respecto de todo lo que parece obvio: el actor debe poner entre él y el presente "la distancia que el historiador toma frente a los acontecimientos y comportamientos del pasado".[19] El hecho de rechazar toda mística no impide vivir en plenitud el teatro; las emociones, simplemente, son de otra naturaleza.

Numerosos artistas y escritores han sufrido la influencia de la teoría brechtiana, su rechazo de la adhesión pasiva, su voluntad de despertar al lector y excitar su espíritu crítico. En 1969, año en que aparece *El secuestro,* Perec declara: "Me eduqué en la escuela de Brecht, estoy a favor de la frialdad, la distancia".[20] Desde la investigación hasta la ironía, las ciencias sociales disponen de todos los instrumentos para romper la ilusión de la Historia o lo vivido "como si estuviéramos allí". El texto-investigación no halaga la necesidad de creer. Impide, mediante procedimientos cognitivos y literarios, la exquisita dimisión consistente en dejarse acunar por la voz del Pasado que cuenta al amor de la lumbre. La satisfacción no está en creerle, sino en la

[19] Bertolt Brecht, "Nouvelle technique d'art dramatique" [1935-1941], en *Écrits sur le théâtre,* París, L'Arche, 1963, pp. 330-337 [trad. esp.: "Nueva técnica del arte interpretativo", en *Escritos sobre teatro,* Barcelona, Alba, 2004, pp. 127-183].

[20] Georges Perec, *Entretiens et conférences,* vol. 1, Nantes, Joseph K., 2003, p. 106.

negativa a creer, el placer de no dejarse engañar y la sensación de haber comprendido… un poco.

Ese es el precio que hay que pagar para que la narración dramática, encarnada en protagonistas célebres o anónimos, vuelva a ser aceptable. La identificación provocada por ella es simultáneamente anulada por el efecto de distanciamiento, una manera de apasionar al lector sin aprisionarlo jamás en la historia-tragedia. Un guiño al clinamen: el escritor-historiador tiene toda la oportunidad de recurrir a los efectos de presencia y otros efectos de real, toda vez que los desmiente una investigación en acto, contada como un proceso vivo y reflexivo; en cierta forma, el *I-Effekt* de las ciencias sociales. Esa es exactamente la definición de la ficción de método. Como cualquier escritor, el investigador tiene derecho a ser un poco mago, pero debe revelar sus trucos.

XII. DE LA LITERATURA EN EL SIGLO XXI

No sé qué es el cine, y por eso sigo haciendo películas.

AKIRA KUROSAWA

UNA REFLEXIÓN sobre la escritura de las ciencias sociales permite interesarse por la forma de la investigación, pero también abordar bajo una nueva luz la cuestión de las relaciones entre la literatura y lo real. La negativa a identificar la literatura con la novela y las ciencias sociales con el no-texto académico y la decisión de encarnar un razonamiento en un texto llevan a otra manera de hacer ciencia social y otra manera de concebir la literatura.

LA INVESTIGACIÓN O LA POSDISCIPLINARIEDAD

Hoy la historia y la sociología son lo bastante legítimas y están instaladas en la universidad y la ciudad en la medida suficiente como para poder abrirse de nuevo a la literatura, en tanto que un siglo y medio atrás, para imponerse, estimaron que debían "depurarse" de ella (sin conseguirlo, como es obvio). En el siglo XIX, la aparición del método correspondió a una estrategia institucional bien comprensible, pero también a una división del trabajo profundamente sexuada. A la ciencia, la verdad dificultosa, y a la literatura, los encantos de la vida. Los cientificistas, exclusivamente masculinos en la época, rompieron con la literatura al modo en que un asceta se prohíbe mirar a las mujeres.

No puede negarse el aporte hecho por las diferentes disciplinas profesionalizadas desde entonces, pero esa institucionalización tuvo un costo que no hay que ocultarse. El eco de los pioneros, que resonó a lo largo de todo el siglo XX —desde la *Revue de Synthèse,* de Henri Berr, en 1900, hasta los *Annales. Histoire, Sciences Sociales* de 1994—, es cada vez más débil. Es fecundo agrupar en un mismo programa de investigación a especialistas definidos por su pertenencia disciplinaria, pero también es crucial recordar que la multidisciplinariedad invita a trabajar en las fronteras, a trocar las herramientas, a cambiar de manera radical los hábitos, a cruzar diferentes enfoques en un mismo texto.

He utilizado las expresiones "ciencias sociales" y "razonamiento histórico" para hablar de la historia, la paleontología, la sociología, la antropología. Me esforcé por mostrar que el razonamiento histórico en general y la historia en particular no tenían un vínculo orgánico con la "Historia", que no se limitaban al estudio del pasado y que permitían la comprensión de las sociedades contemporáneas, los seres anónimos, el no acontecimiento. Estas elecciones terminológicas no traducen ninguna imprecisión (aunque yo hubiera podido hablar de las "ciencias humanas") ni un imperialismo historiador, sea el que fuere. Su única ambición es sacar a la luz lo que une, precisamente, todas esas actividades intelectuales.

El paradigma de la investigación permite asociar a la vez las ciencias sociales y relatos que hoy están en la órbita de la literatura. Todas estas formas son capaces de desplegar un razonamiento en un texto. Esto no quiere decir que Perec sea igual a Friedländer y Bourdieu a Faulkner; solo significa que la literatura es buena para las ciencias sociales y las ciencias sociales son buenas para la literatura.

Una posdisciplinariedad heredera de la revolución metódica podría hacer algo parecido a esto: conciliar, en un texto, diferentes experiencias de saber y escritura; practicar una historia que no se haga "literaria" a la manera como uno se

adorna con plumas (o como un asceta se autoriza por fin a mirar a las mujeres), sino que sea mucho más sensible y vibrante por el hecho de ser investigación, razonamiento, método, ciencia social, y presentar un texto donde se libre un combate, con todas las armas de esa búsqueda exaltada, huellas y encuentros, hipótesis y viajes, "yo" *[je]* y ficciones de método, en la función de operadores de literariedad. Cuando hablo de una historia más literaria quiero decir: más rigurosa, más transparente, más reflexiva, más honesta consigo misma. Puesto que la historia es *tanto más científica cuanto más literaria es.*

Si el relato histórico llega hasta nuestros días, si la historia no tiene una relación particular con la Historia, si las ciencias sociales dan lugar a una investigación, si el historiador viaja y se reúne con testigos, el texto se abre con toda naturalidad a nuevas experiencias. El historiador, con las herramientas que le son propias, puede consagrarse a la actualidad, a un fenómeno contemporáneo, a un problema de sociedad, a un medio, a un territorio. Y no hay razón alguna que lo obligue a privarse del concurso de las artes visuales y audiovisuales.

Con el ingreso en la posdisciplinariedad, las ciencias sociales pueden acceder a la Modernidad, una Modernidad sin posmodernismo, un rigor sin academicismo, una literatura en la cual no se hayan cedido todos los poderes a la ficción. Ninguno de los instrumentos a los que recurre la investigación en ciencias sociales sirve para tomar el poder. No son más que medios orientados hacia un fin: la producción de conocimientos. La novela y la poesía fueron los crisoles de la modernidad literaria. Hoy podrían serlo las ciencias sociales, toda esa *literatura de evasión* que sabe, gracias a las pruebas, escapar a sí misma.

Las ciencias sociales conquistan esa libertad por medio de las reglas que se asignan con pleno conocimiento de causa. Entre ellas está la que autoriza a transgredirlas todas… a

veces. En contra de lo que profesa la vulgata romántico-libertaria, podemos emanciparnos obedeciendo a un método. Esto permite remplazar la historia realista del siglo XIX por una historia literariamente moderna, que entremezcle las voces narrativas, rebordee los hiatos, divulgue los códigos, respete de manera tan visible las reglas que termine por subvertirlas. Las ciencias sociales son una escuela de libertad y el investigador puede, sin renegar de sí mismo, ser un escritor. ¡Ojalá no lo advierta solo al final de su carrera, en edad nevada y cana!

Algunos antropólogos de los años 1930-1950, Alfred Métraux, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, publicaron una obra literaria (autobiografía, diario) al volver de alguno de sus trabajos de campo: un "segundo libro" destinado a cohabitar con sus publicaciones eruditas.[1] No todo el mundo tuvo esa audacia. A comienzos del siglo XX, el antropólogo Paul Rivet se encuentra en misión en Ecuador. Conmocionado por el desamparo de los indios, embargado por un sentimiento de rebelión frente al estropicio que representa la conquista española, escribe poemas, un texto sobre las causas de esa tragedia, la descripción de una pequeña ciudad del norte donde reina la miseria. No los publicará jamás. ¿Por qué? Porque, para Rivet, la literatura es incompatible con una ambición científica y una reputación de científico. Escapando a la emoción, tragándose la ira, omitiendo contar sus actividades de médico en misión entre los indios, prefiere optar por lo "científicamente correcto" de la erudición y el escalafón académico. Para la joven etnología francesa en vías de institucionalización la poesía y la literatura de viaje son una "detestable escuela".[2]

[1] Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, París, Gallimard, 2010.

[2] Christine Laurière, "'Détestables écoles d'ethnographie'. Littérature interdite, poésie censurée", en *L'Homme*, núm. 200, octubre de 2011, pp. 19-41.

La carrera de Rivet es brillante (fundará el Museo del Hombre y la red de resistencia del mismo nombre). Pero, para esa trayectoria, ¿cuánto de autocensura, renunciamiento, mutilación? ¿Cuánto hay de Rivet, hoy, en las universidades del mundo entero? Entre la institución y la literatura, él, como otros, escogió la primera. Sin embargo, es posible tener ambas, porque la literatura es la forma nueva y exaltante que las ciencias sociales son capaces de adoptar en nuestros días.

"Intentemos la experiencia", como decían los *Annales* en un editorial de 1989. No digo que sea necesario, superior, obligatorio; digo que es posible. La investigación en ciencias sociales es también una investigación sobre sus propias formas. Sirve para trastrocar los géneros, inocular la duda, desplazar las líneas, desorganizar lo que estaba bien ordenado. La verdadera multidisciplinariedad es un elogio de lo híbrido: una forma inestable, un texto no definido, que puede ser a la vez investigación, testimonio, documento, observación, relato de viaje, historia de los desaparecidos e historia de los hijos espirituales que somos nosotros. En el marco de unas cuantas reglas, olvidemos lo que hemos aprendido a hacer.

Por un neociceronismo

Más allá de la diversidad de las iniciativas y la profusión de las experiencias, ¿podemos ponernos de acuerdo alrededor de dos o tres grandes principios? ¿En qué tradición abrevar? Así como Tucídides desdeña a Heródoto y la literatura inquieta a la historia-ciencia, el ciceronismo hace las veces de contraste y seguramente lo sería si se redujera a la historia-elocuencia o la historia-panegírico. Todos lo sabemos: la meta de la historia no es celebrar a los poderosos ni dar recetas prácticas para el gobierno de la vida.

Por fortuna, hay un enorme espacio entre esas formas perimidas y el academicismo aburrido. Se dice que la historia educa para la ciudadanía. Los historiadores también pueden actuar en la ciudad. Como investigadores, participaron en los combates de la verdad que constelaron el siglo XX. Son aquí los herederos del orador ciceroniano, cuyo verbo, dotado de eficacia, permite librar un "verdadero combate" en el pretorio y el foro. Como la retórica de Aristóteles y de Cicerón, la historia es agonística: sirve para pelear contra la indiferencia, la amnesia, la mentira, las contraverdades. Como el orador, el investigador tiene responsabilidades públicas. Para asumirlas, no hace falta afiliarse o recorrer los estudios de televisión: producir y difundir conocimientos ya es comprometerse. Pero para ello hay que aceptar hablar a un público. De ahí la necesidad de reflexionar sobre el género de "elocuencia" que más conviene a las ciencias sociales.

El orador ciceroniano sabe impresionar al juez y el auditorio. ¿En qué aspecto debería el historiador conmover a su lector? ¿No es la suya una actividad racional cuya única meta es la búsqueda de la verdad? ¿El patetismo y la grandilocuencia no violentan al lector? Lo cierto es, no obstante, que una investigación puede ser emocionante. No lo es necesariamente por su contenido, pero sí por su forma, cuando esta se asume y la indagación se cuenta, con sus victorias y sus fracasos. Puesto que entonces trabajamos sobre nosotros mismos, nuestra libertad y nuestra finitud; en una palabra, sobre nuestra historia.

A semejanza de la elocuencia antigua, las ciencias sociales podrían asignarse tres misiones: probar, complacer, conmover.

En una investigación, lo primero es siempre el razonamiento. Fundado en la prueba, es el elemento fundamental del texto; todos los demás dependen de él. Para Cicerón, el *probare* pasa por la persuasión, la fuerza verbal. En

el siglo XXI, un historiador no procura convencer sino demostrar. Para Cicerón, el talento supremo consiste en conmocionar: tal es el "triunfo" del orador. Un historiador tiene un único triunfo: comprender lo que quería comprender, es decir, afrontar una pregunta de manera convincente.

Escribir un texto implica tomar en cuenta el interés del lector. El investigador puede lograrlo si se hace una pregunta muy simple: "¿Quién tendrá ganas de leerme aparte de aquellos que, colegas y estudiantes, tienen la obligación de hacerlo?". Pero el *conciliare* no consiste en embaucar al gran público, sea que se intente atraerlo con el sensacionalismo, sea que se busque impresionarlo con el paratexto y el aparato crítico. Es por el placer de la lectura —excitación de la investigación, originalidad del tema, gusto de aprender, emoción estética— como se puede ganar al lector.

Así como el orador "inflama el corazón del juez",[3] el historiador comunica al lector su fuego sagrado. Ese fuego no se transmite directamente, por el patetismo del *movere*, sino tangencialmente, por la intransigencia de la exactitud, el esfuerzo de veridicción, la humildad del investigador viajero. A veces, el estilo contenido se deja traspasar por el entusiasmo o la pena que circulan en él. Es así como lo "sublime" (para decirlo con palabras de Cicerón) mana de la sobriedad. La emoción es la desesperación de la verdad.

Probar, complacer, conmover. Estas tres consignas permiten sustituir una historia "literaturizada" por una historia-literatura. El *probare* vacuna contra la tendencia al panegírico, que descalifica algunas biografías ("Era un visionario, un gigante, un rebelde, un mártir"). En lugar de los elogios, la voluntad de comprender. A modo de homenaje, la simple verdad que se debe a los desaparecidos, la sobriedad de una oración que recapitula. El *conciliare*, fundado en el placer

[3] Marco Tulio Cicerón, *De oratore*, II, 15, 188 [trad. esp.: *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 2014].

del texto, es un remedio a la historia-elocuencia, que capta al lector por la vía de adyuvantes exteriores: sistema escolar, prestigio de la erudición, deber profesional. Por último, las estratagemas de la historia-tragedia y del *storytelling* pueden ser remplazadas por la emoción que surge de la investigación misma.

Esta trinidad neociceroniana podría ayudar a las ciencias sociales a conquistar nuevos lectores.

Una contraliteratura

La novela reina hoy sobre la literatura. Es un hecho que no puede recusarse ni lamentarse. Pero hay otra literatura, sin nombre bien definido; una literatura concreta cuya naturaleza consiste en adherir a lo real. Esos textos, que se tachan de prosaicos y hasta de triviales, forman una literatura de la inteligibilidad. Contienen la impronta del razonamiento histórico. También en ellos está la escritura de las ciencias sociales.

Demostrar la literariedad de las ciencias sociales equivale a fundar una literatura de lo real, caracterizada ante todo por su relación con el mundo. Esta literatura no se define por su objeto (los "hechos") ni por su falta (la "no-ficción"), sino por su deseo de comprensión, su potencialidad explicativa. En otras palabras, si hay literatura de lo real, es más cognitiva que realista. Teoría de una escritura-develamiento: en lugar de imitar lo real o inventar historias, la literatura puede intentar decir algo verdadero con respecto al mundo.

Todos esos textos devaluados son una mina de oro. Si la ficción es un texto *sin condiciones*, la literatura-ciencia social puede definirse como un texto *bajo condiciones*, consciente de las reglas que le dan forma y lo liberan. Esas mismas condiciones multiplican los poderes del texto: una literatura que rompe todo efecto de real, que sabe de qué

está hecha, que dedica su tiempo a refutarse, criticarse, a salir de sí misma, a proliferar, a negarse y renegar de sí; una literatura hecha de documentos, citas, extractos, fragmentos, huellas; una literatura en pedazos; en cierto modo, una contraliteratura, que no trata de "ser parte" y que pese a todo lo es, porque es una investigación.

Investigación en lo real, investigación sobre sí misma: esa literatura se beneficia de la reflexividad de las ciencias sociales y su extraordinaria capacidad de experimentación. Surgen así formas híbridas, texto-investigación, autobiografía-trayectoria, indagación en el pasado, reportaje sociohistórico, escritura audiovisual, teatro documental. Estas formas literarias son igualmente historiadoras, sociológicas, antropológicas. Aportan una solución a este doble desafío: renovar la escritura de las ciencias sociales y proponer una escritura del mundo.

Genette tiene razón: la novela es en nuestros días la literatura "constitutiva". Pero justamente porque la ficción tiene ese privilegio, porque es la hija mayor, la preferida, la institucional, es interesante tomar otro camino, el que lleva a la *frontera,* la *no man's land,* los márgenes donde habitan los bastardos. Juguemos a desficcionalizar la ficción, activándola por medio de un método, un compromiso crítico, un *I-Effekt.* Para hacer historia y literatura de otro modo, tal vez haya que empezar por dar la espalda a la historia y la literatura. Para escribir, no ser ya escritor sino químico, periodista, sacerdote, médico, explorador, abogado, investigador o meramente un internauta anónimo. Así como Mr. Everyman es su propio historiador, todos somos capaces de comprender nuestra vida.

A comienzos del siglo XVII, el escritor es una especie de copista, un empleado público, escribano forense u organizador de papelerío. En nuestros días, puede ser además un "escritor no escritor", como dice Primo Levi; alguien que ejerce un oficio, escribe informes, se reúne con gente, trans-

mite informaciones, comunica una experiencia. ¡Dichosos los profetas, los adivinos, poetas videntes, escritores chamanes! Pero, si uno no se cuenta entre esos elegidos, siempre tiene la posibilidad de ser un investigador, un militante, un caminante, un *histor*, un testigo, un escriba, un "escribador" *[scrivain]*, como dice Perec; un investigador en busca de las huellas de lo que ha perdido, o de los mundos que se han hundido, o de las estructuras que no se ven, o de las personas que han caído en el olvido. Eso es lo que el siglo XX ha hecho a las ciencias sociales y la literatura; ese es el viático con el cual partimos hacia el nuevo siglo.

El texto del escriptor *[scripteur]** moderno no divulga "el 'mensaje' del Autor-Dios"; es, antes bien, "un tejido de citas procedentes de mil focos de la cultura".[4] Una buena manera de enterrar definitivamente al Autor es hacer ciencias sociales, citar las fuentes, inscribirse en un colectivo, someterse a la crítica de los otros, y una buena manera de hacer leer las ciencias sociales es escribirlas. La democratización del saber deshace la "consagración del escritor". Abre a la multitud los cenáculos de los *happy few* y los seminarios de los especialistas.

Los tiempos están maduros

En literatura, como en ciencias sociales, las experiencias son inseparables de los lugares que las albergan. Desde 1989, la colección La Librairie du XX Siècle (convertida en 2001 en La Librairie du XXI Siècle) renovó profundamente

* El *scripteur* es el funcionario de la Cancillería pontificia encargado de escribir las bulas, por eso la mención del "'mensaje' del Autor-Dios". [N. del T.]

4 Roland Barthes, "La mort de l'auteur" [1968], en *Essais critiques*, vol. 4: *Le Bruissement de la langue*, París, Seuil, col. Points Essais, 1984 [trad. esp.: "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002].

las escrituras del saber, al abrir sus páginas a novelistas, historiadores, dramaturgos, sociólogos, poetas, antropólogos.

Desde hace unos quince años, las iniciativas se han multiplicado, no en un espacio de investigación específico, sino en la manera de escribir los mundos pasados y actuales. Querría mencionar la colección Nos Héroïnes, de la editorial Grasset, y la colección Histoire de Profil, de Belles Lettres, donde se entremezclan biografía, literatura e historia; la revista *Écrire l'Histoire,* que se esfuerza por "contarla, pintarla, filmarla, actuarla, cantarla" y, de tal modo y siempre, repensarla; la revista *Labyrinthe,* "lugar de investigación y experimentación en el dominio de los saberes literarios, filosóficos, históricos y sociales"; el Banquet du Livre, organizado en Lagrasse por la asociación Le Marque-Page junto con las ediciones Verdier, y frecuentado por un público de todos los horizontes y todas las edades; el festival Walls and Bridges, organizado por la Villa Gillet, que reúne a artistas y pensadores procedentes de las ciencias sociales, la literatura y el espectáculo en vivo; la revista en línea *La Vie des Idées,* lugar de debate que coordinamos, desde el Collège de France, por medio de un equipo multidisciplinario; la revista *XXI,* que asocia reportajes, entrevistas, cómics y fotos, componentes de una literatura apta para comprender el mundo, y el proyecto "Raconter la vie", cuyos libros y su sitio en Internet trabajan por la escritura colectiva de "la novela verdadera de la sociedad de hoy". Toda esta efervescencia es el producto de una libertad: la decisión de abordar de otra manera el pasado y el presente, mediante la mezcla de diferentes enfoques, formas diversas y varios tipos de razonamiento.

En este libro, he hablado del encuentro entre ciencias sociales y literatura. Haría falta otro para ocuparse de las artes visuales y el cine.[5] Pero la idea ya está: no solo atre-

[5] Véanse, en el caso de los cómics, Art Spiegelman, *Maus. Un survivant raconte,* París, Flammarion, 1987 [trad. esp.: *Maus. Historia de un sobrevi-*

verse a nuevas experiencias, sino también proyectar sobre mil soportes las herramientas de inteligibilidad que nuestros predecesores forjaron y a nosotros nos interesan. Ha de llegar la hora en que ya no parezca estrafalario encarnar el razonamiento histórico en una exposición de fotografías, un cómic, un videojuego, una pieza teatral. En este aspecto, Internet es nuestro aliado más fiel.

Si bien los escritores, los periodistas, los dibujantes, los fotógrafos inventan nuevas formas para contar la sociedad y comprender lo real, no hay que olvidar que las ciencias sociales se producen esencialmente en la universidad. "Universitario" es una palabra con trampa, que expresa a la vez la nobleza de la investigación, la tristeza del academicismo y la miseria de entidades mal provistas. Sometida a la competencia de los establecimientos preparatorios y las formaciones con un objetivo de profesionalización, la institución está obligada a cambiar. Su riqueza está en sus docentes y estudiantes, pero no hay que ocultarse que los efectivos de LSHS (Lettres, Sciences Humaines et Sociales [Letras, Ciencias Humanas y Sociales]) no dejan de disminuir. Algunos departamentos ya han sufrido el daño.

Complazcámonos en imaginar otro futuro. Talleres de escritura, tanto en ciencias sociales como en letras; pasantías de campo supervisadas por equipos de tutores multidisciplinarios; tesis y habilitaciones que entrañen una parte de *creative history*, no por conformismo, sino porque esta es una faceta de las ciencias sociales; departamentos de LSHS

---

viente, 2 vols., Buenos Aires, Emecé, 1994], y Alan Moore y Eddie Campbell, *From Hell. Une autopsie de Jack l'Éventreur* [1991], París, Delcourt, 2011 [trad. esp.: *From Hell. Un melodrama en dieciséis partes*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2013]; así como, en el caso del cine, Natalie Zemon Davis, Jean-Claude Carrière y Daniel Vigne, *Le Retour de Martin Guerre*, París, Robert Laffont, 1982 [trad. esp.: *El regreso de Martin Guerre*, Barcelona, Bosch, 1984], y Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, París, Gallimard, 2008.

transformados en lugares de posdisciplinariedad, es decir, de experimentación e intercambio, vinculados con las escuelas de arte, cine y periodismo, y textos-investigaciones publicados en revistas, editoriales y sitios de Internet y destinados a un público. Es sorprendente que Francia, crispada con su "identidad", obsesionada con la decadencia, sea también el país donde las iniciativas intelectuales y editoriales son más florecientes. No es una casualidad: como sufren de lleno la crisis, los investigadores franceses se atreven a experimentar, aventurándose en nuevas formas e improvisando cosas extrañas. La duda es nuestra suerte. Justifica, en todo caso, el mantenimiento de una investigación en lengua nacional.

Así como existe una "joven" literatura, hay una "joven" historia y una "joven" sociología. Estas son la obra de investigadores que se reconocen en el proyecto de las ciencias sociales, ese crisol donde las disciplinas se convierten en aleaciones. Hoy en día se perfilan nuevas mezclas, con el teatro, el espectáculo en vivo, la fotografía, el video y las artes gráficas. Si ese efecto generacional es muy satisfactorio, el contexto dista de serlo: es nuestra la tarea de crear nuevos objetos intelectuales para responder a la crisis que afecta la universidad, así como la edición en ciencias humanas. Nos toca atraer a los estudiantes, los lectores, los nuevos públicos. Y nos toca reinventar nuestro oficio.

El espíritu de resistencia

Las ciencias sociales son un servicio público. Ayudan a comprender de dónde venimos y qué somos. Muestran a una sociedad su pasado, su funcionamiento, su pluralidad, su complejidad, sus salidas. Hacen oír una palabra libre y por eso, como la nota a pie de página, tienen orígenes "trágicos". El oficio es peligroso porque se interesa por la verdad, con ma-

yor razón bajo una tiranía, como recuerda Vidal-Naquet cuando cita a un Chateaubriand que cita a Tácito.

Sin embargo, no tenemos la certeza de que el peligro sea hoy la opresión política o religiosa. Las ciencias sociales deben oponer resistencia a algo menos visible y más insidioso: el orden de las cosas, el consentimiento ciego, la evidencia ostentada, pero también las palabras desprovistas de sentido, la retórica vacía, la lengua de madera, el ruido de fondo mediático, la mentira que se encarna en eslóganes y discursos que solo hablan de franqueza y verdad para corromperlas.

En el siglo XIX, la novela permitió a sus lectores descifrar lo social, comprender las conmociones que los afectaban. Fue la primera en aprehender la democratización de la sociedad, el reto de la igualdad, el advenimiento del capitalismo industrial y la civilización urbana. Dos siglos después la ficción ya no basta para comprender un mundo otra vez opaco para sí mismo. Hoy necesitamos ciencias sociales para desafiar a la tiranía de la comunicación y la publicidad, remediar la invisibilización de las experiencias, combatir la indiferencia. Por eso es tan importante que esas ciencias estén presentes en la ciudad; que sean socialmente apropiables, accesibles al *demos* que las financia y las reclama, encarnadas en un texto donde las palabras recuperen su sentido, y que sean lo más rigurosas y literarias posible.

Cuando las palabras ya no quieren decir nada, lo real queda expulsado de sí mismo. Una vez que aceptan habitar la lengua y producir enunciados de verdad en y por un texto, las ciencias sociales vuelven a ser una palabra pública, democrática, republicana, antidespótica; vale decir, una literatura, en el sentido que Madame de Staël daba a este término.

Pero hoy, que tenemos derecho a hacer todo y creer todo, ¿cómo contravenir? La investigación es portadora de verdad, es decir, de impugnación. Explicar por qué una sociedad está obsesionada por sus "jóvenes de las viviendas

sociales", mostrar lo que un administrador de fortunas oculta detrás del secreto bancario, interesarse por los demasiado extendidos "secretos de defensa", revelar lo que un industrial mete en un cigarrillo, un producto alimenticio, un medicamento, es ya un acto de resistencia.

El verdadero rebelde, hoy, es quien dice las cosas, con el coraje y la probidad *(Redlichkeit)* que Nietzsche reconoce al sabio. Es el parresiasta, ese "interpelador insoportable" que toma a los hombres del brazo para llamarles la atención.[6] Es el artificiero, según Foucault, que hace estallar el viejo mundo desde adentro en vez de incendiar sus templos. Es el profesor de libertad, como ese triste profe de matemática bretón, apodado "Buchenwald" por sus alumnos porque había vuelto de ese campo, que logró superar los determinismos sociales al permitir a un mecánico ajustador de 15 años, Robert Castel, llegar a ser uno de los grandes sociólogos de nuestro tiempo. Esa es precisamente la herencia de Buchenwald: "Mantener vivo el espíritu de resistencia", sin perjuicio de actualizar aquello a lo que es necesario resistir.[7]

Ser subversivo es tratar de comprender lo que los hombres hacen de verdad, explicar cómo se perpetúan las coacciones, los modelos, las creencias, los estereotipos, las desigualdades, las crisis, los odios; es poner un poco de inteligibilidad en nuestra vida. El coraje de la verdad es audacia de la palabra y libertad de la creación, pero también

[6] Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres, II. Cours au Collège de France, 1984*, ed. de F. Gros bajo la dirección de F. Ewald y A. Fontana, París, Gallimard y Seuil, col. Hautes Études, 2009, p. 19 [trad. esp.: *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 37].

[7] Robert Castel, "À Buchenwald", en *Esprit*, julio de 2007, pp. 155-157 [trad. esp.: "A la memoria de Buchenwald", en *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 376, febrero de 2008, pp. 80-83].

voluntad de abandonar los propios hábitos, esfuerzo por huir del academicismo modificando las reglas existentes. Podremos así *importunar.*

Junto con el periodista y el magistrado, el investigador es uno de los pocos que pueden pronunciar públicamente un discurso de verdad. Tiene por capital su método y su conciencia, productores no de riquezas privadas, sino de bien público. Al abrazar esta misión ya no se expone directamente a la cárcel o el exilio. Corre sobre todo el riesgo de no ser escuchado, de quedar sepultado en la indiferencia, encerrado en su ilegibilidad. Para mejor asumir su apostolado democrático, las ciencias sociales tienen la posibilidad de escribir. El investigador puede hacerse oír como escritor, y el escritor puede decir algo verdadero como investigador.

La realidad es una idea nueva.

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE ANALÍTICO

Tercera parte
LITERATURA Y CIENCIAS SOCIALES

Esta edición de *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, de Ivan Jablonka, se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2016 en los Talleres Gráficos Nuevo Offset, Viel 1444, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
La tirada fue de 3.000 ejemplares.